910/64

ИСКУССТВО КИНО

1
1964



В ЭТОМ НОМЕРЕ ВЫСТУПАЮТ:

З. СОРОКИН
О. АНТОНОВ
Б. ПАТОН
З. ПАПЕРНЫЙ
А. СТАРОСТИН
Р. СИМОНОВ
Н. КУЗЬМИН
Г. НЕЙГАУЗ
Н. АКИМОВ
Е. ОГУРЕНКОВ

•

Белла Ахмадулина

•

С. ЮТКЕВИЧ

•

Р. Юренев

•

Г. Капралов
М. Туровская
И. Вайсфельд

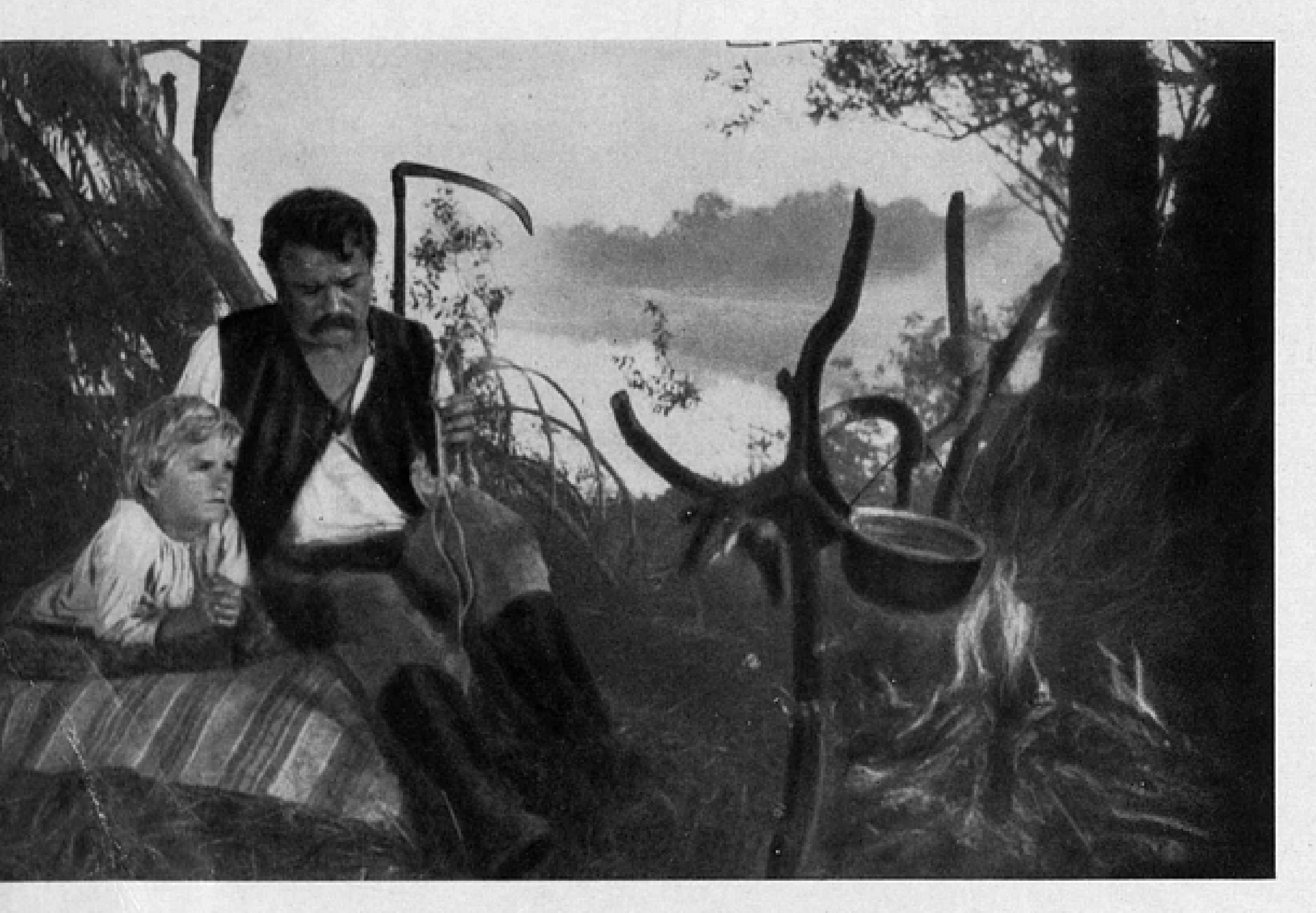
•

СЦЕНАРИЙ
К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

СНИМАЕТСЯ ФИЛЬМ

„Я—КУБА“





СНИМАЕТСЯ ФИЛЬМ

«Зачарованная Десна»

Сценарий Александра Довженко.
Постановка Юлии Солнцевой.
Оператор А. Темерин.
Художник А. Борисов.

Содержание

ПЕРВОЕ СЛОВО — ЗРИТЕЛЮ

СЦЕНАРИЙ

ПОЛЕМИКА

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

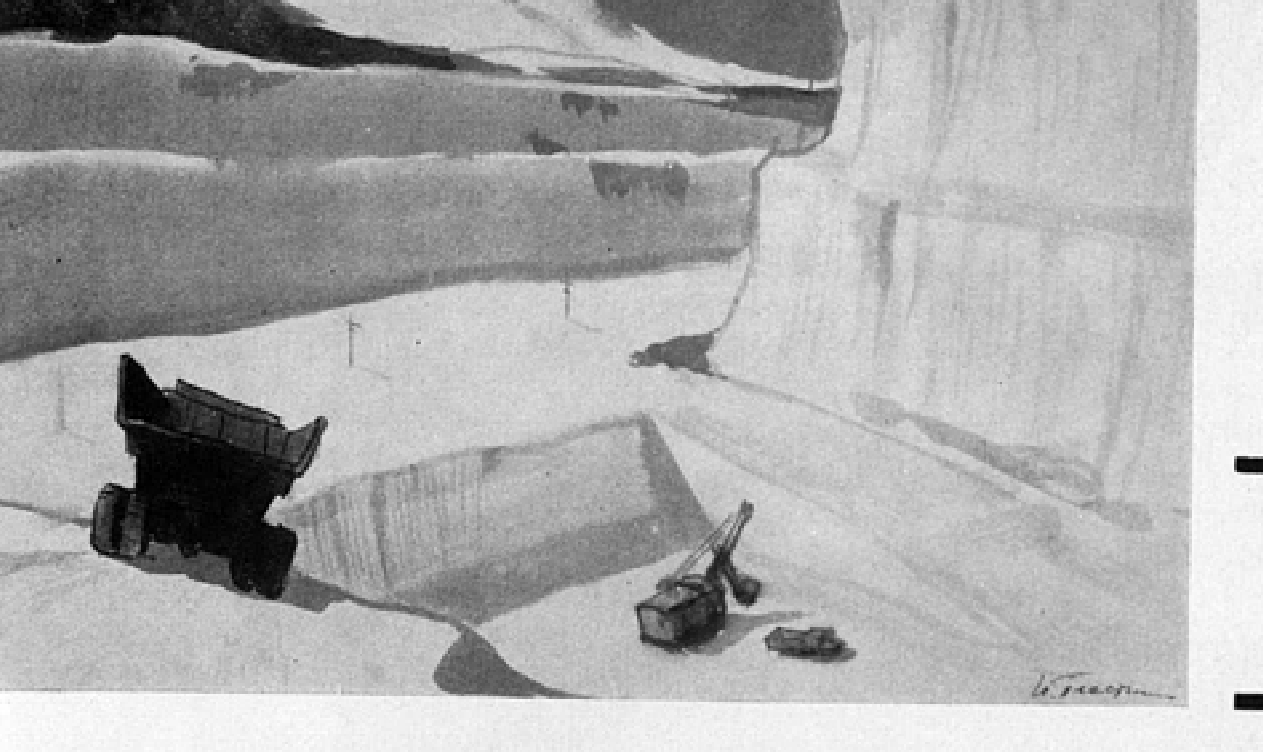
ИЗ БУДУЩИХ КНИГ

ПУБЛИКАЦИЯ

БИБЛИОГРАФИЯ

СРЕДИ АКТЕРОВ

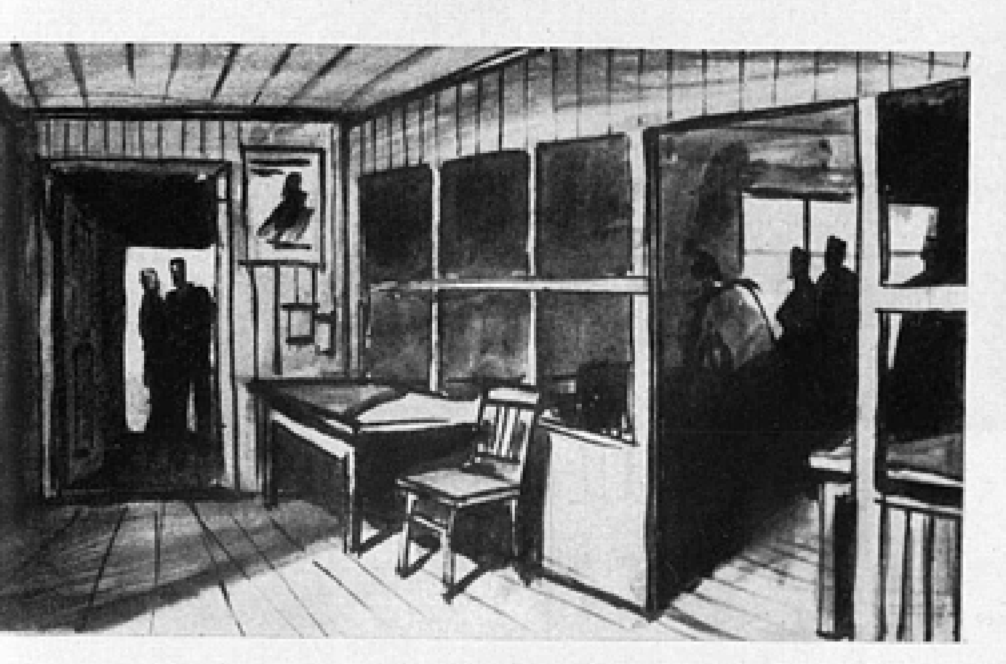
ЗА РУБЕЖОМ



Снимается фильм

«БОЛЬШАЯ РУДА»

Эскизы художника
И. Пластинкина

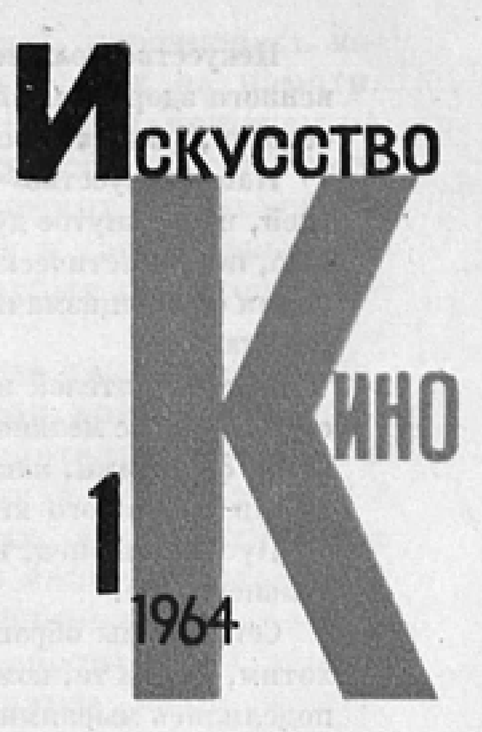




Снимается фильм

«КОРОТКО ЛЕТО В ГОРАХ»

Эскизы художника
В. Царева



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 34-й

ПЕРВОЕ СЛОВО—ЗРИТЕЛЮ

С Новым годом, дорогие кинозрители! С Новым годом, друзья кинематографисты!

С Новым годом всегда связаны надежды. Думается, что они общие и у зрителей и у киноработников — надежды на новые хорошие фильмы, на произведения, способные взбудоражить мысль, взволновать сердце. Всем хочется, чтобы на экран пришли картины, наполненные дыханием наших прекрасных и героических дней, чтобы герой этих картин — цельный, умный и обаятельный человек — стал нашим собеседником, советчиком и другом.

Истинное искусство всегда является зеркалом времени, в нем отражаются те проблемы, которыми живет народ, которые определяют суть его поисков, устремлений и дел. И, конечно же, на такие кинопроизведения возлагаем мы надежды этого года, ожидая от кинематографистов новых слов, новых открытий.

Среди фильмов последнего времени есть такие, что завоевали заслуженную любовь зрителей, по праву пользуются успехом и в нашей стране и за рубежом. Гораздо больше стало картин на современные темы. Однако скажем честно: сегодня наше киноискусство не может похвастаться большими принципиальными достижениями. Слишком много выходит на экран слабых, бесцветных фильмов, лишенных серьезных раздумий художника над действительностью. И слишком мало появляется картин, достойных внимания и интереса зрителей.

Не случайно в одном из своих выступлений товарищ Н. С. Хрущев сказал: «Большое беспокойство вызывает то обстоятельство, что в кинотеатрах демонстрируется множество весьма посредственных кинокартин, убогих по содержанию и немощных по форме, которые раздражают или повергают зрителей в состояние сонливости, скуки и тоски».

На недавнем VII пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР шел ответственный и требовательный разговор о состоянии нашей кинематографии, о ее современных задачах. Участники пленума с горечью признавали: искусство, которому они служат, еще не поднялось на уровень тех требований, что выдвигает народ, наша партия. Иногда предаются забвению его высокие гражданские цели, вместо глубоких размышлений о жизни преподносятся крохотные мыслишки; большие, поэтичные дела современников подменяются мелкими, неинтересными заботами.

Искусство должно нести людям радость и вдохновение, быть источником оптимизма и нравственного здоровья, укреплять в человеке волю к созиданию. В залах наших кинотеатров не место серости, унынию и скуке!

Наше искусство — искусство боевое, вооружающее народ передовой коммунистической идеологией, проникнутое духом жизнеутверждения. И поэтому мы отвергаем фильмы, вызывающие апатию, пессимистические настроения, не принимаем картин, где встречаем влияние чуждой нам философии скептицизма и неверия, где видим подражательство формалистическим изыскам буржуазного Запада.

Пусть зрителей по-настоящему волнуют чувства и переживания киногероев. Пусть оставляют они в душе не мелкие царапины, а глубокий, неизгладимый след, как это было с такими замечательными фильмами, как «Чапаев», трилогия о Максиме и многими другими прекрасными произведениями советского киноискусства.

Пусть, наконец, на наших кинокомедиях смех звучит не только с экрана, но и в публике, в зрительном зале.

Сегодня мы обращаемся к зрителям с вопросом: «Что делает фильм интересным для вас?» Мы хотим, чтобы те, кому адресуют свои фильмы советские кинематографисты, отвечая на этот вопрос, поделились мыслями о задачах и целях киноискусства, о сильных и слабых сторонах кинематографа сегодня.

Итак, слово зрителям.

Захар СОРОКИН, *летчик, Герой Советского Союза*

След в душе

Прошедшим летом мне довелось побывать в Тихорецке, где прошла моя юность. Здесь все кругом было знакомо и близко. Огороды и деревянные домишки окраины, пустырь, на котором играли в футбол, школа имени В. И. Ленина, где учился, вдалеке — корпуса паровозоремонтного завода, в одном из цехов которого началась моя трудовая жизнь. Вот и старенький кинотеатр. В его неказистом, обшарпанном зрительном зале я впервые вступил в новый, манящий, волшебный мир, имя которого — кино!

Было это лет тридцать пять тому назад. Наша семья только переехала из глухой сибирской деревушки в тогда тихий северокавказский городок. После школьных занятий я помогал отцу-печнику. Таскал ведра с водой, месил глину, подавал кирпичи. Работа была тяжелой для мальчишки, которому хотелось бегать взапуски со сверстниками.

Как-то в субботу мы сдавали русскую печь хозяйке нового домика. Подожгли, как всегда в таких случаях, пук соломы. Тяга оказалась отличной, и на радостях заказчица прибавила к условленному вознаграждению какую-то мелочь. Отец, человек суровый, вечно озабоченный тем, как прокормить большую семью, не баловал меня. Но в тот вечер, оценив мое усердие—работал я действительно здорово,—дал мне серебряную монету.

— Возьми, Захарка, купи себе пряники!

О каких пряниках могла идти речь, когда я уже давно и подолгу простаивал у входа в синематограф, как тогда говорили, и с завистью глядел на счастливчиков, входивших в него. Конечно, я помчался со всех ног покупать долгожданный билет.

В таинственной полутьме бренчал разбитый рояль, а мне это казалось чудесной музыкой. На экране — лихие незнакомцы в широкополых шляпах скакали на неоседланных конях, метко стреляли из пистолетов и ружей, разбивали друг другу носы. Здорово! Шел какой-то ковбойский фильм, название которого я не запомнил, да и вряд ли прочел. Тогда было все равно что видеть — лишь бы видеть.

Кино властно вошло в мою мальчишескую жизнь. Всякими правдами и неправдами добывал я деньги на билеты — то выклянчишь у матери, то воспользуешься сдачей, когда тебя посылают в булочную. Ходили мы в кино целым ребячьим табунком. После сеанса несколько дней, горячо споря, обсуждали

виденное. Появились у нас любимые герои, которым старались подражать. Это были герои знаменитых в те годы «Красных дьяволят». Это были мужественные, смелые люди из иностранных приключенческих картин.

Помнится, шел многосерийный фильм с участием Гарри Пиля. В нем Гарри прыгает с моста на проходящий внизу поезд. Конечно, мне захотелось повторить этот трюк. За неимением в округе подходящего моста, я спрыгнул с дерева на проезжавшую мимо подводу с дровами. К счастью, отделался синяками и оплеухой от возчика.

Может быть, Гарри Пиль — не лучший пример для подражания, как и герой Уильяма Харта и других кинозвезд тех лет. Так дайте же, товарищи кинематографисты, нашим подросткам и юношам другие, лучшие, но такие же впечатляющие примеры, чтобы фильм оставлял след в душе...

О многом можно было бы говорить в связи с «эффектом подражания», присущим кинематографу, о его хороших и дурных последствиях. Вспоминая ребячьи годы, наблюдая за своими детьми, я все больше и больше убеждаюсь, что нельзя переоценить силу эмоционального воздействия фильмов на юные души. Огромно влияние кино не только на подростков, но и на юношей, девушек.

Мне кажется, фильм тогда и интересен, когда способен вызвать «эффект подражания». За примерами ходить недалеко.

Я был уже учлетом дорожно-транспортного аэроклуба, когда увидел впервые бессмертного «Чапаева». Ошеломленный, смотрел его подряд три сеанса. И тогда я словно вторично открыл для себя кино, поняв, что это не только развлечение, а могучее средство познания жизни в ее прошлом и настоящем.

Конечно, все мы читали «Чапаева» Фурманова. Но когда я увидел фильм братьев Васильевых, то по-новому оценил и книгу и ее героя. Легендарный полководец предстал с экрана таким, каким мы его смутно представляли до этого, именно с такой улыбкой, с такой походкой, с такой манерой говорить. Думается, что этот фильм — непревзойденный образец тесного слияния литературы и киноискусства. Можно смело сказать, что люди моего поколения подлинно глубоко познакомились с революционным прошлым народа, с Великим Октябрем по таким великолепным картинам, как «Конец Санкт-Петербурга», «Мать», «Депутат Балтики», трилогия о Максиме и другим, перечислять которые нет нужды — они у всех на памяти. И сегодняшняя молодежь, появившаяся на свет после окончания Великой Отечественной войны, узнаёт о героических делах своих отцов и старших братьев в зрительных залах кинотеатров и у голубых экранов телевизоров.

...Никогда мне не было так дорого кино, как в годы Отечественной войны. Гвардейский авиационный истребительный полк, в котором я служил, стоял в Заполярье. Мы размещались в землянках, выдолбленных в гранитном откосе,— как чайки в скале. Сурово Баренцово море, неприветливы сопки. Долгая полярная ночь, постоянный холодный ветер. Как согревались наши сердца, когда в часть приезжала передвижка! В столовой натягивался экран, и мы, забывая все на свете, отправлялись в увлекательное путешествие, в края, где тепло и солнечно, где живут девушки в легких платьях, а мужчины не носят военной формы. Было очень приятно все это смотреть, но хотелось увидеть на экране эпизоды той ожесточенной борьбы с заклятым врагом, в которой участвовали и мы. В первое время таких картин, естественно, не было и не могло быть. Мы это понимали, но все-таки недовольно брюзжали: «Опять Антон Иванович сердится, пора бы ему успокоиться...»

Те немногие фильмы о минувших боях, которые к нам попадали, вызывали повышенный интерес и настраивали на особый лад. Тут с новой силой вступал в действие подражательный эффект киноискусства.

Хорошую, верную картину «Парень из нашего города» мы смотрели в три приема. Сеанс прерывался сигналами боевой тревоги. Прекращался стрекот киноаппарата, и летчики, на ходу застегивая кожаные шлемы, бросались к самолетам. В первый вылет наша эскадрилья сбила в жарком воздушном бою три вражеские машины. Возбужденные победой, мы вернулись в столовую, ставшую зрительным залом. Вскоре демонстрацию фильма опять пришлось прекратить — к Мурманску, подходы к которому мы защищали, шла гитлеровская воздушная армада. Новый воздушный бой. В нем было сбито пять фашистских бомбардировщиков. По одному сбитому самолету на каждую часть фильма. «Совсем неплохие аплодисменты!» — сказал кто-то из летчиков, когда мы все-таки досмотрели «Парня из нашего города».

... Воздушный бой 25 октября 1941 года был для меня самым тяжелым.

В полдень с командного пункта взвилась в воздух красная ракета. Две минуты спустя мы с ведомым Дмитрием Соколовым произвели взлет. На высоте более шести тысяч метров впереди справа, на фоне темно-синего облака я увидел контуры четырех самолетов. Это были вражеские бомбардировщики «Ме-110» — четыре бомбардировщика, которые шли строго на порт Мурманск.

Нельзя было терять ни одной секунды. Предупредив Соколова по радио, я сразу же пошел в атаку. Дал длинную очередь с близкой дистанции, и ведущий самолет противника, задымив, пошел вниз. Наблюдать за его падением было некогда. Вынырнув из облачности, я увидел второй «мессер», и вновь атака. Соколов дрался с третьим бомбардировщиком. Где же четвертый? И в тот момент, когда я поймал в прицел силуэт вражеской машины, неожиданно тупая боль пронзила правую ногу: понял — четвертый гитлеровец ведет по мне огонь.

Враг оказался опытным. Он непрерывно маневрировал, уклоняясь от преследования и атак. Трудно сказать, сколько времени длился бой. Внезапно умолкли мои пулеметы: кончился боезапас. А вражеский самолет уходил. Оставалось одно средство — идти на таран. Беру ручку управления на себя, и тотчас — удар по хвостовому оперению противника. «Мессершмитт» валится вниз.

Но и мой самолет поврежден. Он лихорадочно дрожит и срывается в штопор. Это могло кончиться плохо. Только у самых сопок мне с большим трудом удается вывести машину в горизонтальный полет и совершить вынужденную посадку на замерзшее озеро в глухой заполярной тундре.

И тут над моей головой на бреющем полете стремительно пронесся истребитель Соколова. Короткими, но частыми пулеметными очередями он предупреждал меня об опасности. Освободившись от парашюта, я приподнялся на руках и, чувствуя свинцовую тяжесть правой ноги, попытался выбраться из кабины.

Неожиданно увидел: ко мне несется огромный дог. Острые когти собаки скользнули по обшивке самолета. Оскалив зубы, дог присел на задние лапы, готовый к новому прыжку.

Я достал пистолет, чуть приоткрыл колпак и выстрелил в упор.

Опять открыл кабину, осмотрелся. Возле сопки, зарывшись левой плоскостью в снег, лежал самолет, сбитый мною в первой атаке. Собачьи следы вели от него. Оттуда же бежал гитлеровский летчик, хозяин дога. Только теперь я понял, о чем предупреждал Соколов. Не вылезая из кабины, я выстрелил. Фашист, схватившись за живот, медленно осел в рыхлый снег.

Нестерпимо ныла простреленная нога. Вновь налетел ослепляющий снежный вихрь. Я выбирался из самолета, когда увидел еще одного гитлеровца. Перебегая от валуна к валуну, он старался скрытно приблизиться ко мне. Я бросился навстречу ему. Вот уже отчетливо видно красное, разгоряченное лицо фашиста. Я вскинул пистолет, нажал на спусковой крючок, но выстрела не последовало — осечка.

Немец прыгнул на меня и взмахнул финкой. Острая боль пронзила все мое тело. На миг я потерял сознание и упал на лед. Очнулся оттого, что задыхался: немец душил меня. Он косил глазами в сторону и одной рукой тянулся к пистолету. Я с силой оттолкнул фашиста здоровой ногой, схватил пистолет ТТ и разрядил его во врага. Он дернулся и затих.

Теперь я остался один. Тело била мелкая, противная, нервная дрожь. Горело наискось рассеченное от правого глаза до подбородка лицо. До него нельзя было дотронуться. Правый глаз заплыл кровоподтеком...

Где я? Куда идти? Снежная пурга не утихала. Мороз не унимался. Болела нога, идти было трудно, а снять летное обмундирование нельзя — холодно. Так шел несколько суток. Есть ничего не мог. Челюсти были изуродованы, от привкуса крови тошнило, силы быстро таяли.

На третьи сутки, переходя по льду через замерзшее озеро, я провалился по пояс в студеную воду. Мороз сразу же сковал тело, особенно ноги. Я перестал их ощущать, но продолжал двигаться. На четвертую ночь у меня появился «сосед» — серый полярный волк. Он шел следом и во время моих привалов останавливался недалеко от меня. Это «соседство» меня не очень радовало. Зарядив ракетницу, я выстрелил в серого. Он испуганно шарахнулся в сторону и больше не появлялся.

Только на шестые сутки, когда уже не оставалось ни сил, ни надежды на спасение, я неожиданно услышал: «Стой! Кто идет?» Это был наш, советский часовой.

Меня доставили в госпиталь, потом эва-

куировали в тыл. Девять месяцев провел я в Кировском госпитале.

Зажило рассеченное лицо. Врачи вставили зубы, затянулась рана на ноге. Но спасти отмороженные стопы ног не удалось.

Казалось, всякая надежда на возвращение в часть потеряна. В госпиталь приходили вести из полка и радостные и грустные. Рос боевой счет сбитых друзьями самолетов противника, писали и о наших потерях.

Я дал себе клятву: во что бы то ни стало вернуться в строй, снова летать и бить врага. И я вернулся в боевой строй. Хотя и было это нелегко.

Возвратился в родную Краснознаменную гвардейскую часть. Встретил здесь многих прежних боевых друзей. Вместе с ними вновь шел в бой...

Не могу сказать, что под влиянием какой-то определенной картины я стал добиваться возвращения в строй. Но несомненно, что фильмы, которые я смотрел в этот трудный период жизни, особенно фильмы о революционном прошлом, способствовали тому, что я решил вернуться в свой истребительный полк. Мне это удалось, и с ампутированными ногами, на протезах я снова начал летать на боевых машинах в Заполярье и сбил еще двенадцать вражеских машин, довел свой боевой счет до восемнадцати. О подвиге Алексея Маресьева мне пришлось услышать только после окончания войны, когда я прочел книгу Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке», а позднее увидел фильм, который стал таким нужным людям.

...Я пытался коротко рассказать о том, чем мне дорого кино. Нельзя сказать об этом в нескольких словах, как нельзя и не любить великолепное искусство кинематографа, способное владеть человеческими душами.

О. К. АНТОНОВ, *генеральный авиаконструктор*

Что я ищу в кино?

Информации. Позвольте мне употребить этот общепринятый ныне в науке и технике термин вместо расплывчатых и неопределенных выражений.

Позвольте говорить с вами, деятелями искусства, на нашем языке, не снисходя к вашей мнимой неосведомленности в науке, как это часто делаете вы, снисходя к нашей (тоже часто мнимой) неосведомленности в области искусства и эстетики.

Какой информации я ищу в кино? Наблюдая мерцающий экран, я познаю что-то такое, что не было известно мне ранее. Информация ценна, когда она нова. Ценность повторной информации по сравнению с новой ничтожна. Повторение полезно только тогда, когда вам нужно сохранить информацию в вашем запоминающем устройстве— в аппарате памяти вашего мозга: «Повторенье — мать ученья».

Таким образом, повторение полезно, когда оно связано с той или иной работой, например, при заучивании роли или при анализе игры выдающегося актера.

Чтобы изучить мимику и жесты Чаплина, можно просмотреть фильм или его отдельные фрагменты десятки раз. Но это изучение, работа, и в основном не с этой целью зритель идет в кино.

Я иду в кино, чтобы получить новую, свежую информацию, чтобы уйти из кино обогащенным чем-то, чем я не обладал ранее.

Информация — понятие точное, но широкое. Информация может вмещать события, факты (например, хроника), пространство (видовые фильмы, путешествия и т. п.), чувства и переживания (игровые фильмы) и, наконец, самое важное — мысли, идеи, которые доносит нам экран с помощью всех этих разновидностей информации.

Какой информации отдать предпочтение, зависит от наклонностей и симпатий зрителя.

Зритель идет в кино, чтобы утолить свою духовную жажду. Жажду переживаний или жажду знания.

Проголодавшиеся рыбаки садятся у костра с шипящей в котелке ухой, мечтая каждый о своем: один о налиме, другой — о стерляди или окуне. Одного только не ожидают рыбаки: ухи без рыбы.

Так и зрители не ожидают увидеть фильм, не содержащий информации.

Если вы внимательно проанализируете удачные и неудачные фильмы, фильмы, лю-

бимые зрителем, и фильмы, оставившие его равнодушным, канувшие в Лету, то вы заметите, что отношение зрителя к ним прямо связано с количеством и качеством заключенной в них информации.

«Чапаев» был для всех нас открытием, потому что прославленный герой гражданской войны был показан нам по-новому, не в виде протокольной иллюстрации к известным из истории фактам, а с обильной, высокой по качеству и поэтому достоверной информацией в области чувств — информацией о Чапаеве, герое и обаятельном человеке, навсегда полюбившемся широчайшей аудитории.

Информация в области чувств и переживаний, в отличие от информации фактов, напротив, вовсе не исключает повторения, так как повторение само по себе вызывает эмоции. И в прозе и в поэзии, в изобразительном искусстве, в архитектуре и в драме многие мастера прибегают к частичному повторению как к художественному приему.

Достаточно сослаться на рефрен в песне, на повторы в былинах. Вспомните, какое впечатление производит внезапное повторение событий в рассказе А. Грина «Убийство в рыбной лавке» или последняя заключительная сцена в «Опасном повороте» Дж. Б. Пристли.

Такие рассчитанные, мастерские повторения в новом контексте возбуждают новые, сильные эмоции, создают новую информацию в области чувств. Хуже, когда кинорассказ о разных событиях, о разных людях вызывает одни и те же уже пережитые, давно знакомые эмоции.

Наша способность воспринимать уже пережитое, перечувствованное притуплена, информация воспринимается по прежним каналам, поступает в запоминающий аппарат нашего мозга по уже протоптанным тропинкам, не вызывая возбуждения, не оставляя на них новых заметных следов.

Способность к восприятию притупляется, мозг впадает в сонное, малоактивное состояние, появляется ощущение скуки, хуже чего в искусстве уже ничего нет.

В игровом фильме искусство режиссера, актера, по-моему, и заключается в том, чтобы, пользуясь канвой событий, раскрывать для нас нечто новое в эмоциональной области, обогащая нас информацией о человеке, о переживаниях его богатой, тонкой и сложной души. Талантливая игра, умная постановка, позволяющая артисту обогатить зрителя познанием этих эмоций, позволяющая зрителю «сопережить» их вместе с ним, — увлекает, создает успех фильму, вызывает благодарность зрителя.

Наоборот, любой сюжет, любое нагромождение событий в игровом фильме, если они не создают для зрителя новой информации в области эмоций, оставят зрителя равнодушным, а то и раздосадованным.

В этом, может быть, причина многих неуспехов самого трудного жанра в кино — комедии.

Бездумные дергунчики с примитивными переживаниями, где дурак глуп, кокетка пуста, зазнайка самоуверен, а праведники безгрешны, своими заранее предопределенными действиями не несут нам почти никакой новой информации.

После первых же кадров все известно наперед, и надвигается скука. Где уж тут быть смеху!

В кибернетике отсутствие информации называется шумом. Не мешает это иметь в виду! Так, например, ряд нот, составляющих мелодию, содержит эмоциональную информацию. Последовательность ряда случайных нот, как правило, ее не содержит, образуя физический шум. Напротив, содержательная информация является мерой невероятности среди хаоса случайных событий.

Не удивительно, что невероятное, неожиданное играет такую важную роль в драматургии, сознательно отбирается и логически с бóльшим или меньшим успехом обосновывается авторами-сценаристами и режиссерами.

В комедии неожиданное и невероятное — почти необходимый элемент.

Даже в кратком, умело построенном анекдоте последние два-три слова особенно богаты содержательной информацией. Они раскрывают смысл всего предыдущего рассказа и дают ему совершенно новую и неожиданную смысловую и эмоциональную окраску.

Было бы неправильно делить информацию на чисто «эмоциональную» и на чисто «познавательную». Я, например, очень люблю хорошую хронику и испытываю при ее просмотре подчас такие же сильные эмоции, как и при просмотре хорошего игрового фильма.

Точно так же просмотр хорошего игрового фильма нередко обогащает и познанием некоторых фактов.

Особенно это относится к зарубежным фильмам. Они содержат при всех прочих равных

условиях дополнительную информацию, так как в них зритель видит незнакомые ему обстановку, события, нравы и особые, отличные от наших чувства людей, живущих в другом обществе и в другой социальной системе. Даже слабые в игровом и идейном отношении зарубежные фильмы, в общем, содержат такого рода информацию; зритель тянется за этой информацией, ему не скучно. И напрасно у нас иногда поспешно обвиняют зрителя и особенно молодежь за эту «тягу к иностранщине». Дело, мне кажется, в большинстве случаев вовсе не в предполагаемой любви к иностранному, в частности к западному, а в объеме информации, заключенной в фильме. Это естественная любознательность, желание понять другие народы, их характер, их стремления, их чувства.

Итак, я как зритель ищу в каждом фильме информацию. И мне хотелось бы, чтобы наши замечательные мастера киноискусства, между прочим, проверяли себя, кроме всего остального, и с этой точки зрения: а какую информацию любого вида несет зрителю моя работа? Что он узнает из нее нового? Ценного для себя? Ведь пошлость—это и есть бедность информации.

Одному начинающему поэту опытный мастер сказал: «Уверены ли вы, молодой человек, что вы можете сказать миру что-то новое или сказать так, как никто до вас не говорил? Если да, то продолжайте, если нет, то зачем писать?» Я думаю, что и экран должен говорить с нами о новом и по-новому, обогащать нас новой информацией о Человеке и мире, в котором мы живем.

Б. Е. ПАТОН, *академик, президент АН УССР*

Как советует Гельвеций...

В кино мне интересно, когда я смотрю такие фильмы, как «Баллада о солдате», «Поэма о море», «Оптимистическая трагедия», «Битва в пути», «Трое суток после бессмертия». Мне интересны эти фильмы, потому что в них я нахожу образ времени, потому что они согревают человеческим теплом.

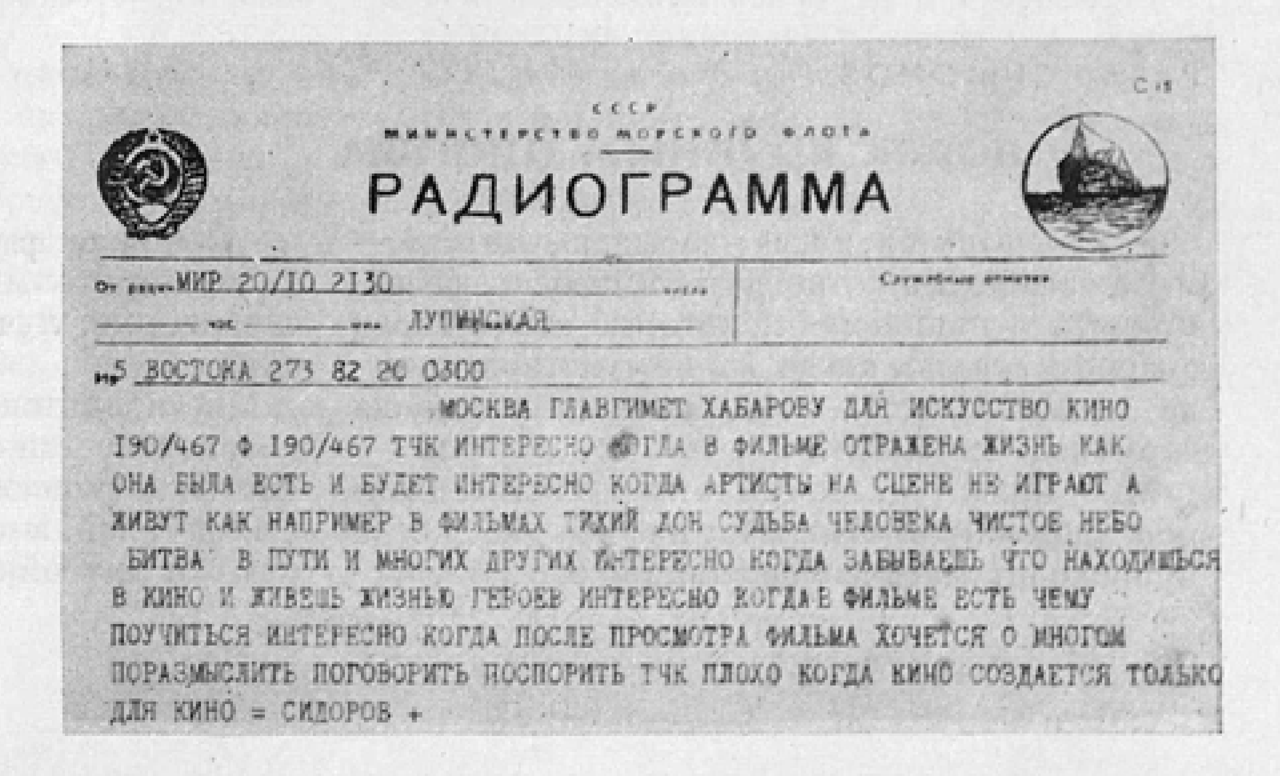
Но такое в кино не часто встретишь. Мне бы, скажем, хотелось, чтобы работы нашей украинской студии имени А. П. Довженко, на которой работает много интересных художников, вновь стали популярными и любимыми зрителями. А для этого надо выходить на просторы жизни, нужно любить ее, искать в ней самой и взятое у жизни отдавать людям.

Когда речь заходит о кинематографе, мне вспоминается одно высказывание французского философа Гельвеция о том, что хорошо обдуманное никогда не пропадает даром — оно всегда более содержательно. В произведениях ума, говорил он, как и в механике, мы приобретаем в силе то, что теряем во времени.

Об этом стоило бы помнить и кинематографистам.

Отвечает Антарктида

В эфире — «Восток»



СССР
МИНИСТЕРСТВО МОРСКОГО ФЛОТА
РАДИОГРАММА

От радио МИР 20/10 2130
ЛУПИНСКАЯ

5 ВОСТОКА 273 82 20 0300

МОСКВА ГЛАВГИМЕТ ХАБАРОВУ ДЛЯ ИСКУССТВО КИНО
190/467 Ф 190/467 ТЧК ИНТЕРЕСНО КОГДА В ФИЛЬМЕ ОТРАЖЕНА ЖИЗНЬ КАК
ОНА БЫЛА ЕСТЬ И БУДЕТ ИНТЕРЕСНО КОГДА АРТИСТЫ НА СЦЕНЕ НЕ ИГРАЮТ А
ЖИВУТ КАК НАПРИМЕР В ФИЛЬМАХ ТИХИЙ ДОН СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА ЧИСТОЕ НЕБО
БИТВА В ПУТИ И МНОГИХ ДРУГИХ ИНТЕРЕСНО КОГДА ЗАБЫВАЕШЬ ЧТО НАХОДИШЬСЯ
В КИНО И ЖИВЕШЬ ЖИЗНЬЮ ГЕРОЕВ ИНТЕРЕСНО КОГДА В ФИЛЬМЕ ЕСТЬ ЧЕМУ
ПОУЧИТЬСЯ ИНТЕРЕСНО КОГДА ПОСЛЕ ПРОСМОТРА ФИЛЬМА ХОЧЕТСЯ О МНОГОМ
ПОРАЗМЫСЛИТЬ ПОГОВОРИТЬ ПОСПОРИТЬ ТЧК ПЛОХО КОГДА КИНО СОЗДАЕТСЯ ТОЛЬКО
ДЛЯ КИНО = СИДОРОВ +

З. ПАПЕРНЫЙ, *кандидат филологических наук*

Минус на минус

Когда в кино бывает скучно и когда интересно?

На первый взгляд все ясно: плохая картина — скучно, хорошая — интересно.

Но в отличие от любви с первого взгляда, ответ «с первого взгляда» часто подводит.

Пользуясь обиходным литературно-критическим выражением,— в действительности все гораздо сложнее.

Несколько лет назад, году в шестидесятом, смотрел я одну картину.

...Вера и Вася увидели горящий дом, Вася побежал за пожарными, а Вера крикнула ему, что в доме ребенок, но Вася не расслышал, и Вера сама стала спасать дитя, и когда Вася вернулся, ее, уже обгоревшую, увозили в больницу, а она при этом думала, что Вася трус, а Вася был не трус, и все думали, что Вася трус, сдавали свою кожу для спасения Веры, и разгорелась дискуссия — должен ли Вася сдавать, а он хотел дать свою кожу для Веры, можно сказать, вон из кожи лез, но Вера соглашалась на любую кожу, кроме Васиной, и все это продолжалось долго, пока руководящий комсомольский работник не разъяснил, что Вася не трус, а просто он побежал за пожарными, а Вера крикнула, но он не расслышал и т. д., и всем стало так ясно, что было только непонятно, зачем надо было выпускать фильм.

Называлось «Это было весной», а зрители думали: ох, лучше бы этого не было.

Короче говоря, скучный фильм.

А мне было интересно. И даже весело.

В искусстве порой бывает, как в математике: минус на минус дает плюс. Это не правило, а исключение. Но довольно любопытное.

Скучная картина доведена до такой скуки, что зрителя, поначалу раздраженного, начинает уже забавлять.

В последние годы мы видели действительно смешные комедии: «Карнавальная ночь», «Семь нянек». Хочется привести побольше положительных примеров, но что-то плохо вспоминается. Пусть товарищи меня дополнят (а если надо, и поправят).

Вместе с тем разве не бываем мы на кинокомедиях, когда в зале смеются, но... не тем смехом, о котором мечтали авторы? Публика смеется над ними, над актерами, симулирующими веселье, над остротами типа «БУ» (бывшие в употреблении), над прописными моралите, приклеенными, как бороды в самодеятельном кружке начинающих.

Все есть — и оживление в зале, и реакция («реагаж»), смех и даже аплодисменты. А создатели фильма походят в эти трагически-веселые минуты на оратора, которого прерывают насмешливо-поощрительными, безжалостными хлопками.

В заключение два глубокомысленных вывода:

1. Скука — это плохо, но скука, доведенная до шедевра, может служить неплохим источником веселья.

2. Лучше все-таки нашим кинематографистам — да и не только им — реже припадать к этому источнику.

Рубен СИМОНОВ, *народный артист СССР*

Человек крупным планом

Мне нравится, когда я забываю, что кино— это техника, когда забываю о всевозможных ограничениях, которые стоят перед актером в кино, когда их не чувствую и когда остается одно — сам актер, его душа «крупным планом».

Мне нравится, когда актер своим вдохновением как бы втягивает нас в экран, когда происходит магическое слияние его плоскости (экрана, разумеется, не актера) с монолитом зрительного зала, когда трепещет сердце, как луч света, рвущийся к белому экрану.

Мне нравится в кино, когда киноактер не довольствуется мелкой бытовой «натуральностью», фиксацией логически правдоподобных деталей, а когда он создает о б р а з, творит его со всей силой фантазии и со всем бле-

ском выразительности. Так, например, как это делает французский актер Бурвиль — мы его видели в фильме «Ноэль Фортюна»; как это делал английский актер Чарльз Лаутон.

Только недавно наконец мне представилась возможность посмотреть фильм «Ночи Кабирии», и я был просто поражен мастерством великой (не побоюсь этого слова) актрисы Джульетты Мазины. Вот яркий пример подлинного торжества выразительности, филигранной актерской техники, умения находить тончайшие оттенки переживания и остро их воплощать!

Ведь не секрет, что многие деятели киноискусства у нас довольно пренебрежительно относятся к актеру, боятся дать ему возможность «играть», требуют от него пресловутой, якобы специфично кинематографической сдержанности, которая на практике часто сводится к холодной и бедной иллюзии правды переживания. Я глубоко убежден, что сдержанность в кино (да и в театре) должна непременно быть яркой, и не надо бояться поисков эмоционально-выразительных моментов актерского исполнения—такая боязнь приводит к обескровливанию образа, пусть даже обряженного по всем правилам «хорошего», «современного» вкуса.

Я — за поэтический реализм в кино, когда «проза» кадров не мешает поэзии смонтированного целого.

Мне нравится, когда на экране кипят страсти, когда «плуг» экрана взрывает события так, что глубинные слои оказываются сверху.

В этом смысле для меня не существует резкой разницы между театром и кино. Ведь не секрет, что расцвет кино в нашей стране всегда был связан так или иначе с расцветом театра; достаточно вспомнить 20-е годы — пору небывалых достижений советского кинематографа.

Для меня подлинный кинематограф — прежде всего кинематограф актерский, заявляю это со всей откровенностью.

Ведь именно в кинематографе, как нигде, режиссер имеет такую возможность «раствориться» в актере. Немыслимая в театре возможность играть кусками, возможность «провоцировать» актера, добиваясь от него взрыва непосредственности и глубины, и вместе с тем возможность отбирать из множества дублей наиболее выразительные, возможность «подглядеть», глубже выявить индивидуальность актера... и многие другие причины, по которым кинематографический режиссер может работать с актером интересней и тоньше, чем театральный. Но как часто — увы! — мы видим, что эти возможности не реализуются, так как умение работать с актером по-настоящему доступно, к сожалению, очень немногим режиссерам.

Может быть, именно поэтому (да простится мне такая нескромность!) я много пробовался в кино, но мало снимался. Но зато какое удовольствие было, например, работать с Пудовкиным, который давал большую свободу актеру, тонко возбуждал его фантазию!

Я — за большие актерские образы в кинематографе!

Но тут неизбежно — хотя, как говорят, хороший актер может сыграть все из ничего, — встает вопрос о качестве литературного материала.

Этот вопрос одинаково важен сейчас и для театра и для кино.

Мне нравится в кино только тогда, когда у фильма отличная литературная основа. Но, к сожалению, это сейчас довольно редко.

Недавно я имел возможность в течение одного месяца смотреть очень много фильмов, и меня просто поразило отсутствие настоящего, хорошего диалога, тонко выписанных характеров.

Зато как много внешних, ситуационных эффектов влекут к себе сценаристов: выстрелы, взрывы, обвалы... «Жестокое» кино, в котором тем не менее нет подлинных ярких столкновений характеров, нет умения, как говорил Рихард Вагнер, схватить эпоху во всей ее непосредственности.

Наша великая, революционная, новаторская эпоха требует и от искусства первозданности, громадной свежести и остроты.

«Умельцы»-драмоделы надоели как в театре, так и в кино.

Пора наконец покончить со штампованными схемами сценариев на «колхозную», «производственную», «моральную» и другие «тематики».

Сложность жизни, как и искусства, невозможно уложить в какие-либо схемы — они оказываются беднее, чем произведение подлинного искусства.

Мне всегда интересно смотреть фильм, поставленный молодым режиссером. Я жду очень многого от молодежи в кино и считаю, что эти ожидания не напрасны.

Николай КУЗЬМИН, *художник*

Беда от богатства

Воспоминание детства: гасили лампы в зале, становилось темно и таинственно, и вот на экране появлялись «туманные картины». Будто по щучьему велению, одна картина сменялась другой: неведомые страны, пальмы, слоны, верблюды, пагоды. Луч, рисовавший эти картины на белом экране, шел из фонаря, который с полным на то основанием назывался «волшебным». Конечно, это было волшебство.

Я помню время, когда однажды картины на экране ожили: заволновалось море, затрепетали листья на деревьях, замелькали поезда, побежали лошади, зашагали прохожие. Движение стало новым чудом экрана. Первые герои фильмов, появившихся в ту пору, были сверхъестественно подвижны, как одержимые Виттовой пляской. Почти каждый фильм кончался погоней: все куда-то бежали, прыгали через препятствия, спотыкались, падали. Появился синематограф, родился «Великий немой».

Зрительный зал чувствовал себя в те времена участником и свидетелем великого чуда техники, впервые в истории планеты заставившей живопись двигаться. Это чувство, что мы видим впервые то, чего мир никогда не видел, чувство причастности к головокружительным «чудесам XX века» придавало двухчасовым сеансам в темном зале особую значительность. Даже заезжий антрепренер, показавший впервые синематограф в нашем городе, чувствовал себя культуртрегером, выходил на аплодисменты и по требованию зрителей каждую картину (программа состояла из нескольких короткометражных, немудреных по содержанию фильмов) прокручивал дважды.

Шли годы, и чудеса кино продолжали множиться. Пришло время, и «Великий немой» заговорил. Кино стало красочным. Появился широкий экран, объемное ви́дение. Кино стало всемогущим. Цвет, звук, глубина, движение — все стало подвластным современному режиссеру. Даже законы времени: меняя темпы съемки, кино может черепаху заставить обогнать быстроногого Ахиллеса.

Границы кино раздвинулись беспредельно. Какое зрелище может спорить в многообразии средств с ним, совместившим в себе театр, живопись, музыку?! Для кино оказались достижимыми такие неимоверные зрелищные трюки, перед которыми померкли «боги из машины», изумлявшие королей.

Будет ли и впредь продолжаться этот карнавал чудес? Во всяком случае, очарование новизны самих технических средств теперь уже перестало волновать современных зрителей, для них кино стало «обыкновенным чудом».

И все же для кино остался еще непочатый край совершенно неиспользованных возможностей, даже в области чисто пластической. Как художник, я радуюсь активности кино в показе музейных шедевров — благодаря киноглазу мы видим теперь то, чего никогда не видели с такой ясностью и чего не увидишь даже в непосредственной близости с картиной в полутьме галереи: ожившие детали, фактуру, мазок, творческую кухню живописи.

Гёте в своем «Путешествии в Италию» описывает посещение собрания скульптуры ночью при факелах — меняющиеся эффекты освещения заставляли статуи жить по-новому. Я мечтаю, что кино, обладая еще более мощными средствами освещения, сумеет оживить таким способом античные мраморы, заточенные в музеях.

«Историческая живопись» как особая категория издавна почиталась всеми академиками мира самой высокой ступенью в табели о рангах изобразительных искусств. В наше время задача создания широких исторических эпопей, мне кажется, более успешно разрешается средствами киноискусства. Высокая историческая достоверность, проникновение в дух эпохи—эти качества, покоряющие нас в полотнах Сурикова, Рябушкина, Васнецова, в киноэпопеях — при многообразии имеющихся в распоряжении режиссера средств—могут быть достигнуты в еще большей степени, чем в живописи.

Когда рассматриваешь первоначальные наброски Сурикова к его историческим картинам и эскизы Эйзенштейна к его фильмам, убеждаешься, что творческий метод постановщика тот же, что и живописца.

Образ возникает и оформляется в сознании художника по знаменитой суриковской формуле «ворона на снегу» — идея отливается

в ряд четких пластических решений, надолго остающихся в памяти зрителя мизансцен.

Работа воображения, способность представить себе зрительно каждый момент сценария в пластически четких образах — драгоценнейшее качество в художнике кино и залог успеха фильма.

Успех? Фильмы, как и книги, имеют свою судьбу. Однако у этого латинского изречения есть окончание, о котором забывают: «pro captu lectoris», то есть «из-за разумения читателей» (или зрителей).

Окажем им больше доверия. Бывает, конечно, что коммерческий успех сопутствует фильмам слабым в идейном и художественном (что, впрочем, одно и то же) отношении, и критика наша не раз отмечала это горестное явление. Ну что же, надо учесть и эти уроки — механика внешней занимательности давно изучена, рецепт успеха известен: все жанры хороши, кроме скучного.

Бывает и другое: фильм, встреченный фанфарами критики, вызывает у зрителей зевоту. Это тот случай, когда отзывы критики продиктованы уважением к ореолу имени: «нельзя не похвалить, принимая во внимание...» В этом случае я на стороне зрителей: правы они, а не почтительно-сердобольные критики.

Досадные случаи взаимного неудовольствия между экраном и зрительным залом разнообразны: когда на экране слишком назойливо торчит дидактический перст постановщика, зритель ропщет; когда головоломные ракурсы съемки — то с точки зрения выше облака ходячего, то ниже тоненькой былиночки — привлекаются для выявления крохотной идейки, не мысли даже, а гениды мысли, контакта со зрителем фатально не получается; когда на экране мелькают «намеки тонкие на то, чего не ведает никто», зритель имеет полное право оставаться в недоумении.

Среди прочих искусств, имеющих длинную генеалогию, восходящую к заре человечества, искусство кино совсем молодо. Оно только еще начало переворачивать свои первые страницы. Мне представляется, что самая большая опасность кино — в его «всемогуществе», в чрезмерном обилии средств, которыми оно располагает. Вспоминая афоризмы, что искусство — это самоограничение, а творить — значит отбрасывать лишнее, я могу привести из истории всех искусств имена мастеров, чей творческий опыт подтверждает эти принципы.

Приложимы ли они к творчеству мастеров кино? Во всяком случае, задача мастера — среди бесчисленных возможностей выбрать одну единственно необходимую — в области кино кажется мне наиболее трудной.

Евгений ОГУРЕНКОВ, *заслуженный мастер спорта СССР*

Готовность к бою

Кино я люблю. Это признание не кажется мне лишним, потому что, откровенно говоря, далеко не все люди по-настоящему любят кино, или театр, или музыку, или, например, бокс.

Недавно я написал книгу «Ближний бой в боксе». Технически это, пожалуй, самый сложный, но самый мой любимый вид боя. Кино с его крупным планом и динамикой — это ближний бой в искусстве. Поэтому оно мне особенно близко.

Мне интересно, когда в картине идет непрерывная активная борьба, когда участники ее, как говорится, все время «на прицеле». И это заставляет противников находить все новые возможности для победы. Поэтому для меня какой-то определенный актер-исполнитель в принципе не важен — сегодня он может играть принца датского, а завтра — короля гангстеров. Меня больше волнует д р а м а т у р г и я б о р ь б ы.

Методы подготовки боксеров где-то близки к методам физической подготовки актеров и сочетают упражнения для развития быстроты, пластики. Но настоящее искусство и на ринге и на экране начинается только там, где технику можно рассмотреть только опытным глазом специалиста. Поэтому об актерской технике я говорю, как о чем-то само собой разумеющемся.

Мы ратуем за большое искусство в боксе, против борьбы с приматом грубой физиче-

ской силы. Каскад точно рассчитанных движений, завершенных едва заметным ударом, и противник — обладатель куда более внушительных бицепсов — летит на пол. Для зрителей зачастую это остается загадкой. Да, тут нет обнаженной силы, грубого мазка, но эффект очевиден.

Искусство кино ставит, разумеется, иные задачи. Но как приятно, когда решаются они не комплексом лобовых атак, а средствами тонкого искусства. Я не люблю ни силового бокса, ни «силового» кино.

Мне, как любителю кино, огорчительно признаваться в том, что часто возвращаешься из кинотеатра совершенно удрученным — никакого следа в сознании фильм не оставил. Современный зритель сознательно прощает кинематографистам всякие виды «технического кинообмана». Но такого обмана он простить не может.

Бой на ринге длится всего девять минут. Противник твой подготовлен хорошо психически, технически, тактически. Но ты все же находишь едва уловимые дефекты, едва заметные изъяны, чтобы моментально ими воспользоваться. Для победы боксеры научились применять все свои достижения. Кинематографистам стоило бы этому поучиться у боксеров, чтобы неизменно побеждать в своем полуторачасовом бою.

Когда-то до войны я участвовал в показательном бою в Париже. Вместе с нами на ринг выходили и профессионалы-боксеры. Я был всегда очень внимателен ко всяким деталям боксерской подготовки, и поэтому, когда вместе со мной в раздевалке разминался и готовился к выходу на ринг боксер-профессионал, чемпион Испании, я пристально за ним наблюдал. Ничего особенного я в его разминке не заметил, но уже перед самым выходом на ринг испанец вынул из своей сумки какой-то пакетик и что-то съел, а обертку бросил в корзину. Я был тогда совсем молодым боксером и жадно интересовался всякими «секретами» бокса. Дай, думаю, посмотрю, что это он съел такое. Смотрю — в бумажке шелуха от лука. Испанец съел луковицу перед боем! И, грешным делом, я стал всегда есть лук перед боем, хотя и не понимал толком, в чем тут дело. И только недавно, когда, разговорившись с профессором Саркизовым-Серазини, я рассказал ему обо всем этом, выяснилось, что лук возбуждает сердце, очищает легкие, повышает тонус спортсмена.

Думается, что такое же действие должны оказывать на кинозрителей и фильмы. Мне хотелось бы выходить из кинотеатра, ощущая «вкус лука», каждый раз — «готовым к бою».

Н. АКИМОВ, *народный артист СССР*

Талантливо — значит интересно

Что мне интересно смотреть в кино? Очень многое!

Смешные комедии.

Волнующие драмы.

Захватывающие детективы.

Географические фильмы.

Научно-популярные.

Приключенческие.

Мультипликации...

Вероятно, мой зрительский диапазон очень широк.

Однако далеко не всегда я получаю удовольствие от посещения кинематографа.

Попробую разобраться в своих ощущениях, чтобы прийти к некоторым выводам.

О том, что кинокартины бывают удачные и неудачные, спорить не приходится. Однако мои вкусы в этой области иногда резко расходятся с другими вкусами, и об этом я и хочу заявить, поскольку в этой заметке мне предложили сказать о моих вкусах, а не о чужих.

Этим летом в Одессе я смотрел два фильма, которые произвели на меня большое впечатление.

Комедия «Приходите завтра» мне чрезвычайно понравилась, особенно благодаря великолепной игре центральной героини. Я пришел к заключению, что эта прекрасная комедия достойна самого широкого распространения и у нас и за рубежом.

Второй фильм—«Серебряный тренер»—поразил меня архаичной игрой актеров в манере Веры Холодной, пышной безвкусицей оформления и унылым разжевыванием немногих, впрочем, очень благородных мыслей, заложенных в сценарии. Помпезная сентиментальность — так можно было бы определить стиль этого произведения.

Оба фильма украинского производства, и, как я узнал позже, «Тренер» был оценен выше, чем понравившаяся мне комедия, со всеми вытекающими отсюда последствиями по части распространения.

На этом примере я понял, что мнения могут расходиться.

В юности я очень любил чисто комические комедии (если так можно сказать). Прэнс, Макс Линдер, Гарольд Ллойд, Бестер Китон принесли, я уверен, очень много пользы человечеству. Что этот жанр захирел на Западе, может быть, и закономерно. Но что у нас, в стране социализма, наши кинозрители так часто лишены чистой радости смеха и веселого отдыха — это большая принципиальная ошибка.

Я не верю, что наша земля оскудела талантами и что нет у нас настоящего комика, достойного мировой славы.

Но не так просто пробиться комедии к зрителям через обсуждения в сценарных отделах, дирекциях студий. Если у серьезной комедии еще могут быть шансы на успех у редакторов-эрудитов, стоящих у колыбели фильма, то у комической картины, где юмор рождается импровизационно и не может быть точно заранее запланирован,— этих шансов куда меньше.

Возьмем даже такую совсем не пустую комедию, как «Новые времена» Чаплина. Кажется, самые ученые наши мужи признают ее значительным произведением. И Чаплина — крупным талантом.

Но по опыту можно представить себе, как бы проходило обсуждение такого сценария, сколько вносилось бы поправок, уточнений, как просили бы снять шокирующие места и т. д и т. д.

Мы еще не научились судить каждое произведение по законам его жанра, и часто, рассмотрев комедию с позиций философской драмы, удивляемся ее глупости и бессодержательности.

Это—говоря о готовой комедии. А когда речь заходит о замысле, о сценарии, ошибки во много раз возрастают.

Я убежден, что в будущем не только научатся судить в пределах жанра, но, больше того, для каждого жанра будет своя организация производства, свои административные и технические условия создания.

Один сценарий нуждается в обсуждении всей Академией наук, а для другого нужен идейно-художественный кредит и техническая база для съемок.

И только.

Но я увлекся комедийными темами, к которым издавна неравнодушен.

Мне кажется также, что наша советская действительность гораздо богаче, разнообразнее и живее, чем можно подумать, если судить о ней не по личным впечатлениям, а только по картинам, ее отражающим.

Вероятно, отбор достойного попасть на экран от недостойного еще страдает некоторым несовершенством.

При существующем способе приготовления часто не сохраняются витамины и исчезает аромат. В пищевой промышленности это считается неудачей.

Ввиду отбора западной кинопродукции при закупках для наших экранов, у нас часто складывается впечатление, что в зарубежном кино больше хороших фильмов, чем это есть на самом деле.

Очень хотелось бы оповестить наших кинозрителей, что в капиталистических странах снимают очень много дряни, в том числе и совершенно омерзительной.

Вся широкая волна патологической тематики, служению которой обрекают себя многие способные режиссеры и актеры Запада, несомненно является социальным злом с большими последствиями для формирования вкусов и характеров населения.

Мы, к счастью, надежно защищены от такой опасности теми здоровыми основами, на которых строится наше искусство.

Но нашей насущной задачей, как мне кажется, является такая организация студий, при которой выявление талантов шло бы более быстрыми темпами и с возможно меньшими ошибками.

И если наряду с критериями «верно», «нужно», «актуально», «на большую тему», «широкое полотно» и т. д. будет чаще вспоминаться критерий «талантливо» как обязательное условие, притягательная сила киноискусства несомненно увеличится.

Во всех жанрах.

И все будет хорошо!

Генрих НЕЙГАУЗ, *профессор*

Сочиняйте, а не излагайте

К моему искреннему сожалению, я очень редко, особенно за последние годы, бываю в кино. Хотя люблю это искусство и им интересуюсь. Этот свой пробел я обычно пытаюсь восполнить во время отдыха. Чуть ли не каждый вечер хожу я в кинозалы домов отдыха и санаториев. Но мне как-то не везет. Обычно я вижу такие пустые, скучные и неумные картины, что они мгновенно забываются. Пытаясь вспомнить что-нибудь из увиденного летом, я могу назвать только «Три плюс два» — картину с красивыми пейзажами, привлекательными женщинами, приятной музыкой Волконского. Но это всего лишь непритязательная комедия...

А по-настоящему меня захватывают фильмы, в основе которых лежит интересный, умный литературный замысел, воплощенный хорошими актерами.

Казалось бы, при моей страстной любви к литературе, я могу найти немало фильмов, поставленных по классическим произведениям. Литературный материал бесспорен, а актеры обеспечены замечательными ролями. И все же я не люблю ни в театре, ни в кино переложений, даже избегаю их.

Я в свое время так и не решился пойти на нашумевшую мхатовскую «Анну Каренину». А когда однажды услышал эту «Анну Каренину» по радио, то был очень доволен, что не видел спектакля, хотя бы по одному тому, что для меня не может быть «Анны Карениной» без Левина и Китти. А всякая инсценировка, с каким бы уважением к автору ни была она сделана, обедняет дорогое для меня произведение литературы. С таким же сложным чувством смотрел я «Братьев Карамазовых».

То же самое в кино. Я сознательно не хотел смотреть «Идиота» и «Красное и черное». Экранизации не умножают моего знания, не рождают новых чувств. Наоборот, они многое вынужденно упрощают. В этих переложениях теряются драгоценные нюансы, неповторимый аромат произведения. Часто что-то шокирует, иногда даже смешит.

Для людей малоодаренных всякая инсценировка или экранизация — это некое более или менее добросовестное ученическое «изложение».

А для режиссера талантливого, своеобразного, ищущего литературная классика обычно становится попыткой так называемого нового прочтения, а, по существу, сочинения нового произведения. Но старое теряет при этом неминуемо.

Помню, как после одного мейерхольдовского спектакля я сказал Всеволоду Эмильевичу: «Пьесы для вас только повод для ваших творческих поисков. Вы все в них так меняете и переделываете, что мне кажется, вы должны сами для себя писать». И Мейерхольд ничего не возразил.

Я вспомнил об этом разговоре потому, что, на первый взгляд, как ни соблазнителен путь экранизаций, но для кино надо писать специально. Ведь самое интересное — это встретиться на экране с оригинальным произведением, никогда не прочитанным и не поставленным. С произведением, где уже писатель кино, как и драматург театра, строит сюжет, образы, характеры, сообразуясь с возможностями этого искусства, с его выразительными средствами и, наконец, регламентированным временем показа картины. И тогда можно будет рассказать все, что задумано автором, без хирургических отсечений, перелицовок и скороговорок. И тогда, как это было для меня с «Броненосцем «Потемкин», «Землей», «Чапаевым», фильмами Чаплина, возникает высокое искусство кинематографа, интересное, волнующее искусство, заставляющее размышлять.

Появление самостоятельных, оригинальных произведений должно удовлетворить наш интерес и к сегодняшнему дню, и к нашим современникам. Конечно, при условии, если эти произведения будут правдивы и искренни.

А пока часто свою тягу к правдивому ищешь в достоверности кинохроники. Люблю документальные картины, исторические, географические. Недавно с удовольствием посмотрел фильмы «В далекой Австралии», «Встречи с дьяволом».

В документальных фильмах я всегда с наслаждением наблюдаю за людьми, открываю для себя их индивидуальность, восхищаюсь их отвагой, мужеством.

И как жалко, что мы мало снимаем замечательных людей нашего времени при их жизни, в расцвете сил.

А позднее, когда начинают создаваться мемориальные фильмы, сколько ухищрений требуется от режиссера, чтобы восполнить отсутствующие документальные съемки.

Я с большим интересом смотрел фильм о С. Прокофьеве, но как мало в нем «живого» Прокофьева, а он мог бы быть.

В общем, я положительно отношусь к музыкальной стороне фильма Г. Александрова о Глинке, прощаю ему порой ненужную выдумку, потому что вымысел тут неизбежен. Дело только в талантливости самого этого вымысла!

Но о художниках нашей современности мы же можем систематически собирать кинодокументы, звукозаписи. И тогда не надо будет «инсценировок», пейзажей, назойливого дикторского текста и музыки «для настроения».

Есть фильмы, в которых музыка является содержанием картины, и тогда она естественно и правомерно звучит с экрана. Иногда музыка в кино выполняет иллюстративные функции, вроде как тапер в «немые» времена. Это наивно, элементарно и свидетельствует о беспомощности режиссера. Но часто музыка, соревнуясь с диктором, с дождем, грозой или производственными шумами, вас просто оглушает. Она мешает смотреть, понимать происходящее. Ее присутствие совершенно необъяснимо, но почему-то... обязательно.

Молниеносную паузу воспринимаешь как облегчение. Однако счастье продолжается недолго, снова гремит оркестр, сопровождая выплавку стали, торжественные заседания, спортивные соревнования, полевые работы и туристские походы.

В ряду многих и многих серьезных забот нашего киноискусства все-таки стоит задуматься и над таким вопросом, как более умеренно, но разумно и достойно использовать музыкальное искусство в произведениях кинематографа.

Андрей СТАРОСТИН, *заслуженный мастер спорта СССР*

Зеркало времени

Мне довелось посещать еще дореволюционный «синематограф». «Благородный» авантюрист Фантомас в одноименном многосерийном детективном фильме, веселые комедии с участием Макса Линдера, мелодраматические фильмы с Верой Холодной в заглавной роли — на моей памяти.

Как все это далеко от современного кино! Далеко и по времени и по характеру творчества.

Недавно, просматривая старые фильмы, я вновь встретился с героями кино давних лет. Когда на экране появился самый популярный для своего времени комический актер, в зале возник смех. Веселое оживление не покидало зрителей в течение всей картины.

Но увы... это был совсем не тот смех, которым от души смеялась публика в зрительном зале на заре отечественного кинематографа. Я помню взрывы гомерического хохота, когда Макс Линдер по ходу действия «нечаянно» садился мимо стула, или спотыкался о порог и с размаху валился на пол, или простодушно отвечал воздушным поцелуем привлекательной незнакомке, ошибочно принимая ее улыбку, адресованную другому, в свой адрес.

Так называемый «лобовой» юмор принимался зрителем, и заразительный смех был постоянным спутником комедийного премьера.

Сейчас веселое оживление в зале стало выражением незлобивой иронии по поводу непритязательности вкусов бабушек и дедушек. То, что годилось пятьдесят лет назад, сегодня не звучит. Несовременно!

Мне кажется, именно этот фактор зачастую сказывается на настроении зрителя. Чувства остались те же, вкусы изменились. Эмоциональное восприятие сегодня связано с другими эстетическими запросами, с иными этическими нормами, по которым живет современный зритель.

Трагический взгляд наполненных слезами глаз Веры Холодной в фильме «У камина» никого в зрительном зале сейчас не заставит страдать. Давно уже камины ушли в область преданий. А если они где-либо остались, то сидеть и страдать возле камина ни у кого не найдется времени.

Вот почему, наблюдая в современной картине героев, решающих проблемы, ничем не связанные с сегодняшней жизнью, особого интереса к картине не испытываешь.

Любая картина на историческую тему, если она сделана без учета художественного вкуса современного зрителя, покажется вялой, скучной.

У нас существует множество интереснейших проблем и в области хозяйственного строительства, и в области культуры, быта, науки. Киноэкран представляется мне тем волшебным зеркалом, на котором творчески отображается наша многогранная жизнь.

Иногда это зеркало кажется потускневшим. Значит, я смотрел картину, которая ни одного острого вопроса не коснулась, оставила меня безучастным, короче — не помогла мне в жизни. Значит, я снова видел Веру Холодную «у камина».

Зеркало иногда мне кажется кривым. Значит, я смотрел картину, искажающую действительность ненужной лакировкой. Часто заранее знаешь, чем кончится фильм, и потому он не интересен.

Бывает, что зеркало представляется разбитым вдребезги. В его осколках не найти ничего, над чем можно было бы задуматься. И если задумываешься, то лишь по поводу того, зачем тратится столько усилий и средств на полнометражный фильм, доказывающий, что на селе можно найти применение в труде и человеку без высшего образования.

Что касается юмора, то способ извлечения смеха из публики в этом фильме — а он назван «Жених без диплома» — полностью заимствован у Макса Линдера. Отставание примерно на полвека!

А «Чапаев», поставленный почти три десятка лет назад, не устарел. Он и сегодня современен. Здесь волшебное зеркало отображает героев картины выпукло, объемно. И легендарный Чапай и Анка-пулеметчица вошли с экрана в нашу жизнь, как живые люди, со всей их душевной красотой. Примеры того и другого ряда можно умножить.

Таким образом, мне всегда интересно смотреть фильм, когда затронутая в нем тема остается современной — к какому бы веку ни относилось действие,— а сюжет воплощается на уровне эстетических требований, этических норм нашего общества, которому одинаково чужды в искусстве и фальшь и бездумное пустозвонство.

ЛЕОНИД ЛИХОДЕЕВ

ФЕЛЬЕТОН

ПОХВАЛЬНОЕ СЛОВО СКУКЕ

Этот фельетон я пишу при ярком пламени горящего кинопроката.

Метод в искусстве не новый. Когда-то Нерон музицировал при свете горящего Рима. Он полагал, что игра стоит свеч.

Я тоже считаю, что игра стоит свеч, поскольку кроме моей скромной лютни пламя кинопроката освещает также и заседания по изобретению огнетушителей.

Кто поджег кинопрокат — не ясно. Могу лишь поручиться, что не я. Думаю, что подожгли его честолюбцы с целью прославиться. Когда-нибудь школьникам будут рассказывать на уроках истории:

— Эти дяди, детки, подожгли кинопрокат. И эти тети тоже.

— Марь Иванна,— спросит какой-нибудь отличник,— а как они это сделали?

— А тебе зачем знать? Уж не хочешь ли ты податься в отрицательные озорники? Запомните, детки. Кинопрокат подожгли положительные люди. Они хорошо учились, слушали старших, вовремя приходили на работу и никогда не опаздывали в дни получек. Они ничего не выдумывали, все делали, как надо... Сидоров! Не ковыряй в носу! И старшие были ими довольны... Петров! Не клюй носом! Так вот, они никогда никого не огорчали. Сюжеты, которые они сочиняли, были уже давно сочинены, а фабулы имелись во всех букварях...

Так будут повествовать детям. И дети сообразят в три счета страшную тайну поджога: кинопрокат подожгли от скуки.

Великое дело скука, дорогой читатель! Она приносит славу. Она вырабатывает полную уверенность в безнаказанности. Она вырабатывает устойчивый вкус, и возможности ее бесконечны.

Луша мыла раму. Шел Ваня. Идем, Луша, гулять. Вот домою раму и пойдем. Ваня ушел сам. Лена не мыла раму. Идем, Лена, гулять. Шел Саша. Он помог Луше. Они пошли вместе. Видят, Ваня пьян. И Лена пьяна. Ай, Ваня. Ай, Лена. Стыдно.

Вот что можно вычитать в детском кинобукваре. Дальше от ребенка требуется перевоспитать Ваню и Лену. Чтобы Лена тоже мыла раму.

А кинопрокат горит. И в прожорливое пламя его таскают яркие страницы, выдранные из букварей.

И пламя это озаряет заседания, на коих изобретаются огнетушители.

Луша тушила кинопрокат. Шел Ваня. Усиль, Луша, воспитательное значение фильмов. Дублируй, Луша, муру собачью. На один воспитательный фильм дай четыре собачьих муры. Авось погаснет. Ай, Ваня! Хорошо придумал.

Это тоже из букваря.

А в вестибюле одного периферийного кинотеатра висит мемориальная доска:

«Товарищи кинозрители! Вносите свои отзывы и предложения для улучшения работы кинотеатра!»

Зрители сидят, ждут начала, предложений не вносят. Потому что кинотеатр — организация не основополагающая. Ей что прислали, то она и крутит. Она — организация второстепенная. Ее дело только деньги получать. Вот она и пишет — какие, мол, предложения? А какие могут быть предложения? Идите в кассу и предлагайте:

— Так, мол, и так, поскольку картина может оказаться скучной, нельзя ли внести небольшой аванс, на случай если не понравится? Процентов, скажем, восемь с половиной от цены билета?

— Нельзя,— говорят. — Цена без запроса. Твердая.

— Так это же что выходит? За хорошую картину— полтинник и за плохую полтинник... С воспитательным значением — полтинник, и без воспитательного значения — тоже полтинник? Несправедливо...

— А вы, гражданин, пройдите своей дорогой! А то мы милицию позовем! Видали, какой рационализатор?! Нам план выполнять надо или не надо? Вы в наше положение войдите. Нам бы и самим плохих картин век не видать. Если бы не бесплатно, мы бы и сами в рационализаторы пошли. А вам довольно стыдно! Вроде у вас сознания нет.

А сознание есть. Чего-чего, а сознания у нашего простого советского зрителя хоть отбавляй. Он от кассы отходит с полным билетом. Садится и ждет. Что, значит, фильм грядущий ему готовит. А что он готовит? Хорошо еще, если что-нибудь пикантное.

Мне кажется, что к скуке появилось какое-то странное отношение. На нее почему-то все обижаются. А тем не менее это весьма несправедливо.

Если брать скуку в морально-финансовом аспекте, ее, пожалуй, следует приветствовать в качестве основного условия работы в кино. Во-первых, скучный сценарий быстрее принимается к производству. Во-вторых, скучный фильм скорее выходит на экраны. В-третьих, он наиболее пригоден к последующим обсуждениям на собраниях-заседаниях. Ибо критики знают, за что ругать, и не знают, за что хвалить. Знают, как не надо, и не знают, как надо.

Все знают, что скучных фильмов «не надо». И поэтому, увидев скучный фильм, все радостно вздыхают:

— Как мы рады!

— Как мы рады!

— Все опять — как не надо!

А подсуньте нескучный фильм, и все растеряются. И не будут знать, что кричать. А кричать ужасно хочется. На крике критика стоит, как сказал Демосфен.

Я — за скуку. Прекращение ее — чревато. Это же кошмар что получится, если не будет скуки.

Во-первых, не о чем будет говорить. Во-вторых, не из-за чего будет плеваться. В-третьих, некому будет выносить выговора. В-четвертых, снизится производственный тонус тех, кто выговора выносит.

И, наконец, мы лишимся прекрасного пиротехнического мероприятия: погаснет кинопрокат. И пламя его перестанет освещать пути кинематографа. И кинематограф затопчется на месте, как гордый конь, задравший копыта и не ведающий, куда их опустить. Потому что — темно! Не видать ни шиша!

И о чем мы тогда будем разговаривать, дорогой читатель?

Тогда-то и наступит скука!

Скучные фильмы интересно смотреть. Они вселяют гордость. Они еще раз подчеркивают, что скромность возможна не только в поведении, но и в чувствах, и в знаниях, и во вкусе, и в представлении о жизни.

И вообще, выше Луны не прыгнешь. Не Брумели все-таки.

Поэтому с Новым годом!

И если у вас есть полтинник — отдайте его кассиру. Не продешевите. Полтора часа скуки на улице не валяются...



Белла АХМАДУЛИНА

Сценарий

ЧИСТЫЕ ПРУДЫ

Титры, перемежаемые остро блещущей водой, деревьями, детьми и кувшинками Чистых прудов. На их фоне — песенка простым свободным голосом, которым многие люди умеют петь:

Пока чисты вы, Чистые пруды,
есть чудеса, как утверждают дети,
и девушка проходит у воды,
и нравится мне жить на белом свете.

Где видят все лишь бедный водоем:
вода мутна и берега корявы, —
там видел я проснувшуюся днем
русалку, огибавшую кораллы.

Пока чисты вы, Чистые пруды,
и весела погоды перемена,
я говорю: «Любимая, приди!» —
и знаю, что придешь ты непременно.

Все звезды и все лилии — твои,
твой — водяной с зеленой бородою.
Я их со дна достану — и лови
серебряный мой выдох над водою.

Пока чисты вы, Чистые пруды,
дышу Москвою чисто и пристрастно
и утверждаю даже в час беды,
что жизнь и бесконечна и прекрасна.

Литературный сценарий по либретто Юрия Нагибина.

Видимо, все это было давно: старенькая низкорослость домов, беззащитная простота пруда, деревенский беспорядок деревьев вокруг, редкие автомобили, сигналящие странными, почти человечьими голосами, жестокий оркестр трамваев над древним уютом Покровки, Маросейки и переулков...

Сильное, яркое, как в детстве, солнце. Маленькая, гордая девочка, ступающая около воды. В значительном отдалении за ней следует мальчик, твердо нацелившись взглядом на ее независимую и капризную фигурку. Со скамейки поднимается второй мальчик, угрюмого и небрежного вида,— с такими мальчиками мамы обычно не позволяют дружить. Быстрый бой, в котором скрещиваются портфели, руки и ноги. И снова первый мальчик, украшенный ссадиной, издалека сопровождает гордую девочку, не обернувшую головы.

Двое детей вступают в темную тень большого дерева и выходят из нее подростками. Снова она идет впереди—новый возраст прибавил ей какой-то неловкой обостренности, но лицо ее по-прежнему высокомерно. Снова он следит за ней обреченным и напряженным взглядом. Но расстояние между ними несколько сократилось. Теперь уже двое поднимаются со скамеек: один, как и раньше, мрачен и вызывающ, другой, напротив, благовоспитан и мил. На этот раз драка более квалифицированная.

И опять они окунаются в тень дерева, преображающую их облик. Они идут почти рядом: девушка с прекрасным и надменным лицом и смуглый, тонко сложенный юноша; азартный вздох ноздрей, темная затаенность зрачков придают ему смутно-восточное, страстное выражение. Двое его соперников снова встречаются ему, но, скованные своей взрослостью, они обмениваются холодным кивком и все вместе недобро взглядывают в одну сторону — там, вдоль ограды сквера, приноравливаясь к шагам девушки, осаживая заскучавший мотор, медленно движется мотоциклист, который из-за очков и шлема кажется таинственным и грозным.

Беседка на Чистых прудах, где должны встретиться пятеро друзей. Женя Румянцева, Павлик и Оська... Женя — маленькая, нескладная еще детским телом и коротким платьем, с большими пепельными волосами, падающими на лицо. Павлик — сосредоточен и похож на шахматиста. Оська — раскос, неистов даже в малых жестах.

— Вон...— говорит Женя. Освобождаясь от волос, выплывают два больших, прозрачных глаза. Они расширяются, полные высокого, светлого зрения, они словно могут улететь, как отпущенные воздушные шары.— Вон идет Сережа... Сережа... Сережа...

— Сережа и Нина,— деликатно поправляет Павлик.

— Сережа, Нина и трое неизвестных,— добавляет Оська.

— Ну, Нине-то они очень хорошо известны,— горько замечает Женя.

— А для нас они — жалкие икс, игрек и зет. И это слишком много для одного уравнения,— говорит Оська.

— Придется решать его,— меланхолично заявляет Павлик.— Иначе Сережа будет мрачен и воскресенье превратится в унылый понедельник.

Обе группы молодых людей встречаются в толкотне и гомоне чистопрудного бульвара.

— Одну минуточку, Сережа и Нина,— приветствует их Оська.— Мы хотим оградить вашу любовь от участия посторонних.

Сережа и Нина продолжают идти. Оба они углубленно заняты своим: она— отчужденностью и замкнутостью, он — созерцанием и ощущением своей спутницы.

Перемахнув через низкий забор, Павлик становится на пути мотоциклиста.

— Мне очень грустно, но я должен проверить ваши права. Вы нарушили правила движения.

Мотоциклист, похожий на водолаза, в грозном недоумении сверкает очками.

— Простите, я забыл вам представиться,— грустно и вежливо продолжает Павлик.— Инспектор общественного благополучия Оршанский.

— Прочь с дороги,— мрачно предупреждает мотоциклист.— Во избежание несчастного случая.

— Что делать,— грустит Павлик,— для меня порядок на улицах дороже собственной жизни. И, кроме того, сейчас я не могу умереть: я должен быть шафером на свадьбе этой девушки, а она непременно состоится.

Мотоцикл надвигается на Павлика. Заслоняя их, проносится трамвай и словно смывает парня в очках. Павлик пожимает плечами.

Между тем Оська отводит в сторону приличного молодого человека с белым пробором.

— Вот уже десять лет я смотрю на вас,—любезно тараторит Оська.— Вы кажетесь мне чрезвычайно умным человеком. Вы студент театрального училища?

— Но...

— О, это большая честь для меня, ведь я — только один из худших учеников восьмого класса. Что вы думаете об Отто Меннингезере?

— О ком?

— О Менни Оттонгезере? Не правда ли, это замечательное и своеобразное дарование?

— Первый раз слышу это имя,— чопорно и брезгливо отвечает молодой человек.— И оставьте меня, пожалуйста.

— Вы очень разочаровали меня,— вздыхает Оська.— Мне очень жаль, что я, бедный школьник, превосхожу вас умственным развитием. Но, может быть, это уравновешивается вашей физической силой? Давайте проверим, раз мы так подружились?

— Я не могу драться с детьми,— гордо говорит студент и отступает в толпу.

— Пошел вон! — говорит Женя мрачному парню, смело глядя на него снизу вверх.

— Пигалица белобрысая,— презрительно бросает тот.

— Не смей ругаться, хулиган!— крикнула Женя и, прыгнув, нахлобучила ему на нос его старую кепку с заломанным кверху козырьком.

От неожиданности парень отступил и, споткнувшись о проволоку, огораживающую газон, полетел в траву.

— Как не стыдно — такой здоровый малый связался с ребенком,— укоризненно заговорили прохожие.

— Куда вы дели моих ухажеров? — поинтересовалась Нина, когда все пятеро собрались в беседке.

Вместо ответа Оська поднял к небу скорбные глаза и снял невидимую шляпу.

— Если бы ты видела, как это было! — воскликнула Женя.—Мы победили их: я своим бешеным конем, Павлик — непреклонным взглядом, Оська — шпагой.

В глазах ее плыли и сияли кинофильмы воображения. В них она и впрямь была воинственной амазонкой, осадившей коня над поверженным трусом. Павлик справед-

ливым и грустным взглядом вынуждал противника сдаться, а Оська хохотал и сверкал шпагой.

— Это значит,— трезво возразила Нина, — ты своим писком, Павлик — своей скукой, а Оська — своим нахальством. Но все равно слава богу. Теперь остался только один.

— И буду всегда, — резко повернувшись к ней, сильно сказал Сережа.— Слышишь, я буду — всегда.

— Посмотрим, что ты скажешь через год,— усмехнулась Нина с какой-то взрослой и женской печалью в лице.

Дождь не пошел — он мгновенно вырос вокруг беседки, как плотный, почти неподвижный мутно-прозрачный лес.

И тогда Нина вошла в его тяжелую густоту — видимо, в ней, скрытая ленью движений, жила тайная и страстная энергия, искавшая воплощения.

— С вами скучно,— проговорила она,— а дождь — это веселье, это праздник, это чей-то день рожденья. Приглашаю вас на день рожденья дождя.

Она медленно закружилась, утопая туфельками в воде, обратив к дождю лицо и руки, словно танцуя с ним, а не с Сережей, поддерживающим ее.

— Дождь — это музыка, бульвар — это зал с огромной люстрой, а ты — это не ты, а самый известный киноактер. Или писатель. Нет, писатели все старые и с бородой.

— Поздравляю вас, Дождь, и дарю вам свои единственные брюки,— провозгласил Оська, прыгая в лужу.— Ты дура, Нинка. Ты никогда не будешь танцевать со звездой экрана: самым известным киноактером буду я, а я не люблю глупых женщин.

— Мальчики, поедем в Химки! — вдруг взмолилась Женя.— Там вода, там лодки!

— Здесь действительно слишком сухо,— поежился Павлик.— Но флот имеется и здесь.— Он указал на ветхую плоскодонку без весел, торчащую носом из-под свай.

— Пустимся в плавание? — оживился Оська.— И будем воображать, что мы в Химках.

— Или в Средиземном море,— сказала Нина.

— Или в Индийском океане!— восторженно и серьезно подхватила Женя. — Или у берегов Гренландии!

— А мы не потонем? — спросила Нина.— Это было бы обидно... я приглашена на премьеру во МХАТ.

Чтобы пуститься в кругосветное плавание, им пришлось грести дощечками и непрерывно вычерпывать воду. Едва ли кому-нибудь, кроме Жени, это доставляло удовольствие; ее запоздалая ребячливость была мила и трогательна, но было в ней вместе и что-то жалкое.

— Смотрите! — кричала Женя.— Вон пальмы, лианы, слоны! Нас отнесло к берегам Индии!

— Смотрите,— отозвалась Нина.— Вон унылые дома, где-нибудь протек потолок, вон старик под черным зонтом! Нас отнесло к Покровке!

— Мы приближаемся к страшным Соломоновым островам!— зловещим голосом объявила Женя.

— Правильно! — подтвердил Павлик, жалея Женю и включаясь в ее игру.—А вон и туземцы-людоеды.— Он указал на группу чистопрудных ребят, остановившихся прикурить у забора.

— Пушки на борт! — скомандовала Женя.— Приготовить ядра!

— Женя, очнись, это же колониализм.

— Верно! — улыбнулась Женя, радуясь, что ее выдумки нашли отклик, и в простоте не замечая добродушной иронии к себе.— Мы придем к ним как добрые друзья, принесем им инструменты и лекарства...

— А вместо Библии — учебник тригонометрии,— вставил Павлик.

— Ура! — веселилась Женя. — Мы опять в открытом море. Или нет, в открытом небе. Мы совершаем первый космический подвиг в истории человечества!

— Ура! — сказала Нина.— Впереди — Земля.

— Где? — огорчилась Женя.

— Да вон, у теплушки. И довольно подвигов. Я замерзла — без рюмки коньяку не обойтись.

— Ты можешь выпить целую рюмку коньяку? — ужаснулась Женя.

— Надо же и мне быть к чему-то способной.

— Пойдемте на Покровку, в летнее кафе,— предложил Сережа.

Женя торопливо взглянула не него, щеки ее порозовели.

— А что? — мужественно согласилась она.— Кутить, так кутить.

Они уселись за стол в пустом кафе под мокрым полосатым тентом и спросили по рюмке коньяку с кофе и мороженым.

Женя, морщась и мучаясь, выпила свою рюмку, ее заколки и шпильки разом растерялись, освободив огромные волосы: она никогда еще так не напоминала девочку-переростка, как в этом кафе, — с рассыпавшимися волосами, с платьем, задиравшимся на худеньких коленях.

— Эх, раз уж я кутила и пропащая душа,— залихватски начала Женя,— я скажу вам всю правду. Я знаю, что вы меня любите, но вы все надо мной смеетесь. Вам смешно, что я такая маленькая, некрасивая, увлекаюсь астрономией, торчу в Планетарии. Что я хочу летать в небе, которое слишком велико для меня. Но, поверьте, во мне что-то есть, какая-то серебряная пружинка, которая разогнется и поднимет меня, и я полечу и потом вернусь. Или не вернусь. Жалко, конечно, но ничего, ведь в небе останется мой белый след, который пригодится людям. Я говорю высокопарно, но это хорошо — люди должны жить и говорить высокопарно, оттого что будничной речью человек не может выразить себя, объяснить свою тайну, поэтому самые точные сведения о людях — это стихи.

И тут Женя замечает, что никто не слушает ее, только Павлик улыбается ей рассеянной и доброй улыбкой. Сережа и Нина погружены в свою извечную игру: он весь, как к свету, обращен к ней, она неуловимо отклоняется в другую, одной ей ведомую сторону. Оська, полуотвернувшись от стола, шепчется о чем-то с толстой, немолодой официанткой, и та разражается вдруг громким смехом, сотрясающим ее большое тело, даже слезы выкатываются на щеки.

Женя грустно поникает головой, и Павлик осторожно проводит ладонью по светлым и обильным ее волосам.

Молодые люди поднимаются и идут к выходу.

— Эй, веселый! — задорным басом говорит официантка.— Прими подарок от Пищеторга! — и кидает Оське яблоко.

Опять они идут по Чистым прудам, вечереет.

Маленькая Женина фигурка одиноко вырывается вперед и исчезает. Вместе уходят Павлик и Оська.

— Здравствуйте,— говорит Оська старику с зонтом. — Примите подарок от Пищеторга.

Нина и Сережа сидят на скамейке под кривым и быстрым светом качающегося фонаря.

— Ты когда-нибудь будешь очень жалеть, что не полюбил Женьку,— задумчиво произносит Нина.

— Я никогда ни о чем не буду жалеть.

— Будешь. О Чистых прудах. Об этом фонаре. Обо мне. О Женьке. Сегодня она сказала, что только стихи правильно и высоко объясняют тайну человека. Отчего ты не пишешь стихи?

— Ты же знаешь, что я не умею.

— Это все умеют. Кроме меня, конечно, потому что я не умею ничего. За последнюю неделю мне посвятили девять стихотворений.

— И все дрянь.

— Конечно. Я бы полюбила человека, который написал бы мне настоящие стихи. Или сделал что-нибудь настоящее.

— Я сделаю.

— Я знаю. Но тогда будет поздно. Напиши стихи.

— Попробую.

Мимо них мелькнул темный, неразличимый силуэт.

Нина в бурном порыве схватила Сережу за руку.

— Сережа!

— Да, Нина, милая?

— Знаешь, кто это был? Ты что, в кино не ходишь? Это он! С ним я мечтала танцевать сегодня.

Сережа помолчал и медленно выговорил:

— Нина. Я никогда не видел более пустой, легкомысленной и необразованной девчонки, чем ты. Но я всегда любил тебя. Наверное, еще когда не родился. Когда был маленьким. В первом, во втором, в третьем, четвертом, пятом, шестом, седьмом, восьмом и девятом классах — без отдыха и перерыва.

— Потерпи еще год. Кончится школа, и любовь твоя тоже кончится.

— Любовь не кончится. А школа и подавно. Мне кажется, все это будет всегда.

Свет. Скучно-веселая, традиционная музыка туша. Мелькание молодых и немолодых возбужденных лиц. Цветы в руках.

Сережа, Павлик, Женя и Нина пораженно разглядывают аттестаты зрелости.

— Давайте-ка посмотрим на эти бумажки,— говорит Оська.— Ну, что ж, взрослые люди, поздравляю вас от имени детей всего мира. О, несправедливость! Пусть я моложе вас на два года, но нравственно и духовно я старше вас на десятилетия. Между тем все вы, и даже Нинка с ее белоснежной и узкой полоской лба, вступаете в иную жизнь, оставив меня наедине с наукой. Прощайте! Синус, косинус, тангенс и катангенс заменят мне вас. Нинка, вместо тебя будет синус — он самый примитивный.

— На меня ты напрасно злишься— моему аттестату завидовать не приходится,— добродушно отзывается Нина.

— Ничего, Оська, ты быстро подрастешь и еще нас перегонишь,— говорят Сережа и Павлик.

— Сережа, можно тебя на минутку? — Женя берет Сережу за руку и ведет его по коридору.

Музыка и свет становятся слабее.

— Сережа, пожалуйста, войдем ненадолго в наш класс,— робко просит Женя.— Теперь сядь на свое место. Вот так. Так ты сидел много лет подряд. Я входила и смотрела. Опускалась на парту и смотрела. Стояла у доски и смотрела. И теперь посмотрю еще раз.

Сережа неловко слушает.

— И еще я хочу сказать тебе две вещи. Во-первых, я благодарю тебя. Нет-нет, не перебивай. Все равно благодарю тебя. За все. Даже за мою печаль. А во-вторых, давай увидимся через двадцать лет? На Чистых прудах, у беседки?

— Почему именно через двадцать, а не через десять?

— Так лучше. Мне интересно, каким ты будешь.

— Но, наверно, через десять лет я буду немного получше, чем через двадцать?

— Зато через двадцать лет я, может быть, уже не буду так бояться смотреть на тебя.

Сережа смутился ее детской смелости, ему тяжко продолжать эту неравную беседу.

— Но разве ты?..

— Да. — И опять из-за больших туманных волос восходят чистые Женины глаза.

— Но ты никогда не говорила...

— Зачем? Я не такая дурочка, как все вы думаете.

— Наконец-то нашли! — кричит Оська, впускает Павлика и закрывает дверь перед Ниной.— Нина, тебе сюда нельзя.

— А что там?

— Здесь — река, луна и двое влюбленных. Слышишь? — он щелкает языком посоловьиному.

Сережа бросается к двери. Нина смеется:

— Чего ты испугался? К Женьке ревновать невозможно. Она любит только самолеты.

— Женя предлагает увидеться через двадцать лет,— объясняет Сережа.

— Ну уж нет,— возмущается Оська.— Терпеть не могу стариков. С меня достаточно родителей. Кстати, им не пройдет даром, что они два года мешкали с моим рождением и разлучили меня с друзьями.

— Не притворяйся циником, Оська,— грустно говорит Женя.— Я действительно всех вас прошу об этом. Через двадцать лет на Чистых прудах, у беседки. Я хочу посмотреть, какими вы станете. Потому что я очень люблю вас всех.

— Ну, это мы и сейчас можем тебе показать,— продолжает Оська.— Сережа, каким ты будешь?

— Я — знаменитым,— с веселой самоуверенностью отвечает Сережа.— У меня будет автомобиль, и поэтому я приеду первым. Вот я приехал.— Он принимает важный и медлительный вид знаменитого человека.— Еще никого нет, и я звоню Нине. Дзын! Любимая, ты опять опаздываешь?

— Кто это говорит? — подыгрывает ему Нина.— Какой Сережа? Ах, Ракитин! Разве вас Сережей зовут? Извините, право, столько лет, я запамятовала. Конечно, люблю по-прежнему. Но прийти, к сожалению, не могу. У меня слишком много детей. И руки красные. И, кроме того, по вечерам я читаю мужу газеты.

Сереже, кажется, неприятна эта шутка. Его выручает Оська.

— У меня будет лошадь, и поэтому я приеду вторым. Тпр-р! Как ты поседел, Сережа. Ты совсем седой.

И вдруг Сережа и Оська с подлинной и щемящей нежностью обнимаются, как если бы и впрямь прошло много лет.

— Мой любимый, бедный, седой старый друг. Твоя жизнь была нелегкой,— серьезно и горько говорит Оська.

— А ты совсем не изменился. Почему ты совсем не изменился? — тревожно спрашивает Сережа.— И почему ты на коне?

— О, у меня много новостей,— смеется Оська.— Я двадцать раз оставался на второй год и только что кончил школу. И теперь работаю всадником — при моем легкомыслии ничего лучшего для меня не нашлось. Я просто скачу по городу и показываю детям грустные фокусы. Платят мне воздушными шарами. Но кто это? Такой умный, загадочный и добрый? Наверняка это большой ученый — как мудро и рассеянно мерцают его очки! Неужели это наш Павлик?

— Да, это я, друзья мои, — возвышенно отзывается Павлик.— Я действительно очень, очень учен. Я вкусил много наук, чтобы проверить сказочно простые истины: мир прекрасен, зло рано или поздно побеждается добром, жизнь переживает смерть и друзья остаются друзьями. Но за это время я стал совсем близорук и только вас вижу отчетливо.

— Ж-ж-ж! — мчится Женя.— Видите самолет из чистого серебра? А в нем — я! Я не могу спуститься к вам, но машу вам рукой и оставляю белый след в синем небе!

— Знаете, довольно, — вдруг устало говорит Нина.— От всего этого почему-то становится грустно. И надо отдать аттестаты счастливым родителям.

Немного робея в праздничной юной толчее, в вестибюле школы стоят красивая, рано и ярко поседевшая женщина и пожилой мужчина с добрым и немного комическим, как у детского врача или клоуна, лицом — Сережина мама и отец Нины.

— Папа, лучше не смотри! — сразу предупреждает Нина, протягивая аттестат.

— Я надеюсь, что Ирина Николаевна окажется счастливее меня,— вздыхает Нинин отец.

— Спасибо, мальчик,— говорит мама Сереже.

— Спасибо, мама.— Слово, которым они обменялись, исполнено многозначительной нежности и страстной взаимной гордости.

— Ирина Николаевна,— восклицает Нина,— какие у вас красивые руки — как у пианистки!

— Я ведь машинистка, детка, технически это почти одно и то же.

— Здравствуйте! — подходят Женя, Павлик и Оська.

— Дети! — торжественно обращается ко всем пятерым Нинин отец.— Поздравляю вас с тем, что вы стали взрослыми. Но чтобы вы не забывали, что вы дети, вот вам маленький подарок.

Он достает из портфеля пять больших цветных хлопушек и раздает их. Хлоп! — и во всех ладонях оказываются зеленые испанские пилотки с кисточками, только над Оськиной взмывает конфетти.

— Это потому, что ты еще не кончил школы,— оправдывается Нинин папа.

— Я привык к тому, что взрослые несправедливы,— замечает Оська.— Нинка, отдай мне, тебе нужна шляпа с вуалью. А я все равно уезжаю в Испанию.

— Что такое?!

— А вы поверили, что я буду завершать среднее образование? Мне это не нужно, я самородок. Тем более, что я познакомился с дочкой генерала Лукача, и тот обещал вызвать меня в Мадрид.

— Это серьезная ошибка генерала.

Оська выхватил и надел «испанку».

— Привет бойцам-антифашистам.

— Но пасаран!

— И куда вы теперь? Прямо в Испанию? — поинтересовалась Ирина Николаевна.

— Мама, в парке культуры карнавал, можно?— по-детски выговорил Сережа.

— О, теперь ты уже можешь не спрашивать. До свиданья, дети. И все же возвращайтесь не очень поздно.

— Позвольте пригласить вас на этот танец? — неожиданно обратился к ней Нинин отец.

Среди юных танцующих они выглядели немного одиноко, немного печально и старомодно — красивая седая женщина и человек с добрым ребячливым лицом.

Карнавал в парке культуры со всеми его масками, оркестрами и фейерверками. То и дело — плакаты, посвященные гражданской войне в Испании, неистовое лицо Ибаррури, вспыхивающая там и здесь «Бандара роха». Много музыки и много людей.

Сережа и Нина держатся за руки, Павлик и Женя тихо переговариваются о чем-то.

— Ну довольно! — заявляет Оська.— Все кончили школу, все влюблены. Школу я кончу потом, а влюблюсь немедленно.

— В кого же? — оборачивается Нина.

— Ну, тебе нечего беспокоиться. Вон в ту девушку.

Поодаль от толпы стоит девушка в серебристом, сужающемся книзу платье, напоминающем хвост русалки.

— Эй, малый,— говорит откуда-то взявшийся моряк,— я давно на нее смотрю.

— А она смотрит на меня.

— Ни на кого она не смотрит — она ждет своего парня.

— А будет ждать меня.

— Ну, это ты зря. Она не такая.

— Именно такая — такая прекрасная и с таким вкусом, что будет ждать меня.

— У тебя молоко на губах не обсохло.

— Это ее и растрогает.

— Ну, это посмотрим.

— Поспорим? На что?

— Угощаю всю вашу компанию.

— Отдаю единственный и драгоценный костюм.

— Ну, это мне не надо — он мне на нос не полезет.

— Зачем же носить на носу костюм? Будешь брать его в плавание, как талисман.

Оська подходит к девушке.

— Русалка, увлеките меня в подводное царство.

— Так молоды и хотите утонуть? — У нее милое, с неточными чертами лицо, один глаз чуть косит, и это придает ее улыбке лукавое и загадочное выражение.

— Только в молодости этого и хочется.

— А что скажет ваша мама?

— Она первый раз вздохнет свободно. И потом там, на дне, я освою профессию водолаза.

— Катя, в чем дело? — строго спрашивает подошедший мужчина, протягивая ей воздушный шар.— Вот шар. Чего хочет этот мальчик?

— Он хочет в подводное царство,— отвечает она и улыбается Оське.— Извините, мне надо идти.

— Вы на самом деле русалка — вы так холодны,— опечаленно говорит Оська. Девушка отпускает шар и равнодушно следит за его полетом.

Оська мгновенно раздевается и кидает моряку костюм:

— На! Может, еще увидимся.

— Стой! — кричит моряк.— Все равно ты выиграл — со мной она и разговаривать не стала.

Но Оська уже исчез. Моряк только руками развел:

— Шальной какой-то парень...

В двух рядом летающих самолетах аттракциона крутятся Павлик и Женя. Павлик, кажется, чувствует себя неважно: ремни мешают дыханию, руки напряженно вцепились в поручни. У Жени, наоборот, счастливое и самозабвенное лицо. Волосы ее развеваются, руки широко раскинуты. Навстречу ей летят звезды и огни.

— Замечательно, правда? — восторженно спрашивает она, когда их высаживают на землю.

— Н-не совсем,— с трудом отвечает Павлик, прикладывая руку к горлу.

— Зачем же ты летал? — пугается Женя — доброе сочувствие сразу же побеждает в ней собственное удовольствие.

— Видишь ли,— пошатываясь, объясняет Павлик,— мне нужно пересилить некоторые слабости моего организма.

— Ничего тебе не нужно пересиливать. Ты должен остаться таким, как есть,— добрым, умным и смелым.

— Я никогда не говорил вам, кем я хочу быть. Я боялся не того, что вы будете смеяться, а что вы огорчитесь, если я потерплю неудачу. Но для этой профессии мне необходима совершенная внутренняя свобода: никакой застенчивости и скованности.

— Ты хочешь быть акробатом?

— Почти. И вот увидишь, как я буду тренироваться.

Павлик искусственно преображается: от его обычной тихости и скромности ничего не осталось. Он идет свободной и даже развязной походкой, встречая комплиментами проходящих женщин и задорно поглядывая на их спутников.

Протискиваясь в толпе, мимо Жени и Павлика проходит огромный человек.

— Эй! — окликает его Павлик и трогает за могучее плечо. — Вы толкнули мою даму.

Огромный человек в недоумении оборачивается.

— Что такое?

— Вы толкнули мою даму, — повторяет Павлик.

— Извините, — говорит тот и вдруг добродушно хохочет: — Это твоя дама, сынок? Не удивительно, что я ее не заметил, — я забыл дома свою лупу.

— Вы многое забыли, — сурово продолжает Павлик. — Вы забыли, как принято вести себя в порядочном обществе.

— Да вы мне в дети годитесь, приличное общество!

— Я бы очень не желал быть сыном такого невоспитанного отца, — холодно вставляет Павлик, перебивая раскаты его смеха.

— Ну, вот что, — раздражается огромный человек, — если ты немедленно вместе с дамой не вернешься в детский сад, я надеру тебе уши.

И вдруг Павлик, встав на цыпочки, хладнокровно дернул великана за ухо. В следующую секунду он лежал на земле, а его растерянный победитель и Женя старались помочь ему встать.

— Сколько раундов я продержался? — спросил Павлик, открывая глаза.

Сережа и Нина раскачивают лодку качелей. Снизу — вверх! Сверху — вниз! Из темноты — в свет! Из одного неба — в другое! Вверх, к свету!

— Ты меня любишь? — кричит Сережа.

— Да.

Вниз, в темноту!

— Ты меня любишь? — кричит Сережа.

— Нет!

Свет — тень, свет — тень, да — нет, да — нет! Да — шепчет, нет — выкрикивает, и все время смеется!..

На лавочке полулежит Павлик. Над ним с платком, намоченным в пруду, хлопочет Женя. Обеспокоенно смотрят Нина и Сережа.

— Знаете, кто это был? — торжествующе вопрошает Павлик. — Чемпион страны по боксу Виктор Михайлов!

— А ты-то знал это?

— Еще бы! Я ходил на все его матчи!

Появляется почти голый в красной пиратской косынке Оська, густо разрисованный химическим карандашом. На груди — фиолетовое изображение русалки.

— Что это значит? — кричат все в ужасе.

— Нет, все это плохо кончится, — говорит Нина. — Это не мальчики из приличных семей, а какие-то разнузданные хулиганы!

— А что особенного? — удивляется Оська. — Человек с красивой фигурой не должен скрывать ее из-за современных условностей.

— Куда ты дел новый костюм? — ужасается Женя.

— Это романтическая история не для девичьего слуха. К тому же честь джентльмена вынуждает меня к молчанию.

— Вниманию участников карнавала! — вещает репродуктор. — На малой эстраде проводится конкурс на лучший костюм. Первый приз — патефон, второй — набор пластинок, третий — галстук-бабочка.

— Люблю классическую музыку! — орет Оська и срывается с места.

Друзья в тревоге следуют за ним.

По деревянной эстраде под музыку движутся Пьеро, Коломбины, пожарники, Евгений Онегин, ночь, зайцы. Очень много испанских костюмов.

— Первым призом, — объявляет диктор, — награждается костюм «Бандара роха».

Под музыку и аплодисменты появляется девушка в пламенно-красной трепещущей одежде.

— Вторым — костюм русалки. Третьим — костюм пирата.

К Нине, Сереже, Павлику и Жене подходит моряк.

— Это ваш, что ли, сумасшедший парень? — обращается он к ребятам.

— Вас какой интересует? — уточняет Нина. — У нас все сумасшедшие.

— Голый который.

— Наш, а что?

— Костюмчик он мне давал подержать, заберите, пожалуйста.

Подходит Оська вместе с девушкой в серебряном костюме.

— Познакомьтесь — это русалка. На суше можно звать Катей.

— Переспорил меня все-таки, — восхищается моряк, — ну, что ж, уговор дороже денег — угощаю всю компанию.

— Видите? — Оська нацепляет на голую шею бабочку. — Я всегда говорил, что одеваться надо просто, но со вкусом.

Веранда кафе в парке.

— Пива, бутерброды для мужчин и конфеты «Мишка» для дам, — щедро распоряжается моряк.

Катя тоже здесь. Она немного старше остальных, но, видимо, ей здесь нравится: она все время смеется красивым, каким-то далеким смехом — так принято у русалок.

— Моряк, а моряк, — шепчет Оська, — зря я с тобой спорил: я ведь женат. Ты ухаживай, не стесняйся.

— Да что ты?! — поражается моряк и простодушно вздыхает: — И я не могу — у меня невеста в Виннице, вот посмотри фотографию.

— Хорошая девушка, — авторитетно решает Оська, глядя на снимок, — не русалка, но зато очень хорошая девушка.

К столу подходит чемпион страны по боксу.

— Извините, пожалуйста, — говорит он Павлику, — поверьте, я не хотел. Но ничего не мог поделать — профессиональный рефлекс.

— Я получил подлинное удовольствие! — вежливо отвечает Павлик.

Из темноты появляется строгий спутник русалки, опять с воздушным шаром.

— Катя, в чем дело? — говорит он. — Вот шар. И пора домой.

— Извините, мне надо идти, — улыбается Катя. — Спасибо. Может быть, еще увидимся.

— Не думаю, — неприязненно возражает ее знакомый

Катя снова отпускает шар и смотрит, как он улетает.

— Какая она красивая! — воскликнула Женя. — Серебряная, как самолет.

— Она старая, толстая и косая, — жестко произнесла Нина. — Правда, Сережа?

— Я, право, не знаю. Я ее как-то не заметил.

Парк пустеет. Темнеют огни, а небо светлеет. По аллее впереди друзей идет девушка, одетая знаменем.

— Как жаль, что мы не смогли участвовать в этой войне за свободу, — говорит Женя.

— Наверно, это не последняя на свете война за свободу, — задумчиво отвечает Павлик.

Опять они идут по ночным и пустынным Чистым прудам. Опять первая исчезает Женя, потом Оська и Павлик. Опять Нина и Сережа сидят на скамейке под фонарем.

— Нина, а ведь я придумал.

— Что?

— Стихи. Помнишь, ты говорила? Вернее, не придумал — они сами возникли во мне, как зрение, как движение крови. Только я не могу их выговорить. Их много, они живут во мне, но на губах сразу кончаются.

— Ну вот. Ты не мог написать. Теперь не можешь выговорить. Это не считается.

— Считается. Потому что ты можешь услышать. Дай руку. Слышишь?

Сережа молчит. Но стихи — есть. Они есть всегда. В человеке. В дереве. В воздухе. Только нужно освободить их от тишины и принять на себя.

Юноша и девушка молчат. Но стихи рождаются в Сереже. И словно сами по себе побарывают немоту, обретают звучание.

Это не стихи искусства, это извечный и высокий порядок слов, которыми в юности говорят о любви.

Любимая! Весь белый свет —
лишь отсвет твоего свеченья.
Твой смех ловлю в ладонь, как снег,
чтоб разгадать его значенье.

Все — ты. И чистота воды —
Лишь способ отразить твой отблеск.
«Ты» — называются цветы,
и в облаке плывет твой облик.

Я в губы целовал луну
и в руки брал ее зеленость.
Я в ней, словно в тебе, люблю
твой ясный свет и отдаленность.

Любимая, прекрасен мир,
где ты. Он подступает ближе.
В нем — век и миг, он бел и мил,
и трогателен.

— Говори же, — просит Нина.

И, очнувшись, Сережа говорит:

— Ты самая красивая. Я очень тебя люблю. Это все, что я мог придумать.

— Сережа!

— Опять самый знаменитый актер прошел мимо?

— Сережа, это были замечательные стихи.

Нина идет по тонкому железу невысокой ограды. Сережа снизу поддерживает ее и осторожно опускает на землю.

Около Нининого дома, выходящего окнами на бульвар, Сережа спрашивает:

— Когда мы увидимся?

— Через двадцать лет, как договорились, — лукаво смеется Нина.

— Не шути так.

— Теперь нескоро — сегодня.

Нина бегом поднимается по лестнице, снизу ее догоняет голос Сережи:

— Я подожду, пока твое окно погаснет.

Запрокинув голову, Сережа стоит на бульваре. В ярком свете Нининого окна резко движутся тени. Сережа смеется. Стихи снова приходят к нему. Он снизу улыбается светлому окну, как большому лицу.

Там — праздник! Там — большой рассвет огней!
Окно мое! Глубокий омут таинств!
Там — праздник! Там — движение теней,
вершащих странный и веселый танец.

Любимая! Высокого окна
не затворяй! И предоставь рассвету
вложить подарок своего огня
в твои ладони — разом в ту и в эту!

Сережа, не умея удержать себя внизу, поднимается по лестнице, увлекая за собой стихи.

Там — праздник! Там — движение теней!
Теней... теней... теней... теней... теней... теней...

Дверь в Нинину квартиру открыта. Не в квартиру, а в жуткий и опасный беспорядок перевернутых, снятых с места вещей. В ярком свете двери стоит Нина. Не Нина — другая, взрослая, мертвая от горя женщина. В полутьму лестницы спускаются Нинин отец и вслед за ним два черных человека.

— Вы в эту квартиру, гражданин? — спрашивает один из них у Сережи.

Потрясенный Сережа не понимает и молчит.

— Этот мальчик живет этажом выше, — отвечает Нинин отец.

— Проходите.

Сережа машинально и помертвело поднимается выше. Мимо двери. Мимо Нины. Стихи еще постукивают в нем:

Там — праздник! Там движение теней!..

Он упирается в чердак... ударяется лицом о холод двери... пробует пройти сквозь дверь... невозможно пройти...

И вдруг он проснулся от тупой тяжести своих движений. Крича и перелетая через ступени, он бросается вниз. Дверь закрыта. Он бьется о нее руками и головой.

— Нина! Нина! Нина!

Он устает кричать, садится на ступени. Все тихо. Только внизу любовно перешептываются и смеются два голоса.

— Нина, — тихо говорит Сережа. — Открой мне. Я не испугался — я не понял. Прости меня. Я всегда буду с тобой. Что бы ни было. Даже если твой отец тяжело виноват...

Дверь распахивается, и высоко над сидящим Сережей освещается лицо Нины.

— Уходи, — внятно произносит она. — Уходи. Я все понимаю. Но уходи. Уходи немедленно. Я не хочу тебя видеть. Не хочу — никогда! Никогда!

Становится темно — дверь закрылась.

Сережа бежит вниз. Никогда. Никогда. Два лица на фоне лестничного окна на секунду разъединяются и снова совпадают в нежном забытье.

Страстная и неосмысленная надежда владеет Сережей. К матери! Скорей! Прибегнуть к ее помощи. Как всегда. Как до рождения — чтобы возникнуть. Как в младенчестве — чтобы насытиться. Как в детстве — чтобы спастись в уютной безопасности ее любви. Как когда-нибудь потом, в глубокой зрелости, — чтобы ее великим пристрастием утешиться во всех несбывшихся надеждах. Так теперь, быстрей, быстрей — чтобы с детской грубостью перенести на нее первую потерю, первое унижение, предоставить ей разрешить тяжелую сложность, превосходящую молодой рассудок.

Много лет пройдет, прежде чем мальчик поймет, что его мать — тоже слабое дитя этого мира, нуждающееся в защите.

Мать стоит у окна — она ждет сына, как прежде, как после и всегда.

Сережа бросается к ней:

— Мама! У Нины... Я поднялся выше этажом... Я ничего не понял... Мама, никогда!

Он ласкается к ее рукам — он так уверен, что она спасет его. Мать слегка отстраняет его и долго смотрит.

— Мама, — удивленно и требовательно говорит Сережа. — Но я не виноват — я не понял!

Она все смотрит. И тогда Сережа впервые понимает, как трудно его горе — чистое горе, утяжеленное сомнением совести. Он отходит в сторону и плачет.

Мать смотрит на его плачущие плечи. Будь ее воля, она стояла бы и строго и горько думала о нем, но тело ее само кидается к нему и прикрывает собой.

Тревожно и резко звучит звонок.

Мать и сын молча смотрят друг на друга.

— Стой. Я сама, — властно говорит мать и идет к двери.

Сын стоит за ее спиной. Они ждут долго. Звонок повторяется. Тогда Сережа отстраняет мать и открывает дверь.

За дверью стоят Павлик, Оська и Женя.

— Она ночью уехала к тетке. Надолго.

— Она никого не хотела видеть.

— Она сказала — увидимся все вместе, как договорились.

— Павлик, я не трус! — кричит Сережа.

— Я знаю.

— Оська, я не трус!

— Я знаю.

— Женя, я не трус!

— Я знаю.

— Я не трус, мама!

Мать чуть прикрывает глаза.

За окном ярко, громко поднимается солнце.

И опять они идут по бульвару. Опять кто-то поет песенку. Теперь их только четверо. У беседки они останавливаются.

— До свиданья, Женя.

— Привет Петру Первому.

— Пиши в перерыве между полетами.

— До полетов еще столько ученья.

— Ну, в перерыве между ученьем.

— Я буду помнить о вас без всяких перерывов.

— Станешь майором и забудешь.

— Ну, пока, мальчики. Дальше не провожайте, а то я разревусь.

— Здравия желаем, товарищ майор!

Но голоса их звучат печально. Они долго смотрят вслед Жене.

Теперь они идут втроем. По дождю. По листьям. По снегу. По дождю. По листьям. По снегу. Их почти не видно — трое мальчиков вдалеке.

Смеется толстый голый ребенок.

— Внимание! — говорит фотограф из-под черной материи.

Ребенок настораживается и морщится.

— Снимаю!

Ребенок буйно плачет.

— Готово! Следующий, пожалуйста!

Женские руки уносят ребенка. На стул садятся Сережа и Павлик.

— Внимание! Снимаю! Готово!

— Если бы не вы, эта фирма уже давно бы прогорела, — говорит Оська, освобождая голову от черного укрытия.

— Ты можешь уйти? — спрашивает Сережа. — Есть кое-какие новости.

— Могу. Уже поздно. А наплыв клиентов сегодня такой же, как всегда. Мне начинает казаться, что это не самое популярное фотоателье в мире.

— А какие новости? — интересуется Оська, когда они выходят на бульвар.

— Потерпи, сейчас узнаешь, — таинственно улыбается Сережа.

— Я догадался, — восклицает Оська. — Павлик надул нас и женился на достойной и образованной женщине, кандидате наук.

— Это было бы грустно, — возражает Павлик, — а наша новость очень радостная.

— Вот, — Сережа подталкивает Оську к газетному стенду, — теперь ищи.

— Неужели освободили Париж?! — счастливым шепотом предполагает Оська, но тут же сникает. — Нет, вот опять: «Правительство Виши... Виши — столица Франции!..» Не Париж, не даже Орлеан, а минеральные воды Виши!.. Я к этому никогда не привыкну!..

— Читай дальше, — торопит Павлик.

— Пятьсот тридцать одна тысяча тракторов... Восемь сияющих лет Днепрогэса... А, нашел — концерты Эдди Рознера! Вы ведете меня на концерт?

— Не дурачься, Оська. Я вот сразу нашел, — укоризненно говорит Павлик.

— Постойте, — потрясенно выговаривает Оська. — Первый рассказ... Сергей Ракитин... Сережа, это ты!

Оськино лицо преображается таким значительным выражением счастья, что его почти узнать нельзя. Он обнимает Сережу и бросается к другому стенду, к третьему.

— Эс Ракитин! — восклицает он. — Эс Ракитин! Черным по белому! Видите? — Оська хватает за руку прохожего. — Это рассказ моего друга! Запомните его имя! Когда-нибудь вы будете гордиться, что познакомились с ним на бульваре.

— Очень рад за вас, молодой человек, — говорит прохожий, пожимая руку Павлика: видимо, тот показался ему наиболее серьезным и подходящим для литературной славы. — От всей души поздравляю вас с успехом.

— Спасибо, — смеется Павлик, — правда, это не я, а вот он написал, но все равно я счастлив.

— Идемте, — говорит Сережа, — мама приготовила роскошный ужин.

Мать сидит у окна — опять она ждет сына. Сережа подкрадывается сзади и целует ее.

— Ох, как ты напугал меня, — смеется Ирина Николаевна.

— Здравствуйте, Ирина Николаевна, поздравляем вас, — кланяются Оська и Павлик.

— Здравствуйте, мальчики. Садитесь. У меня все готово.

— Первый бокал мы должны выпить за тебя, мама! — торжественно провозглашает Сережа.

— Ни за что, это несправедливо. Сегодня твой праздник, Сережа.

— Без тебя ничего бы не было, никакого праздника.

— Даже Эс Ракитина, — вставляет Оська. — И это было бы ужасно. Я бы просто умер тогда, и меня бы тоже не было. Будьте всегда здоровы и счастливы, Ирина Николаевна.

— Будьте здоровы, Ирина Николаевна. Будь здорова, мама, — встают Сережа и Павлик.

— Ну, вот. Теперь я опьянею, и это будет для вас дурным примером.

Ирина Николаевна совсем молода сегодня, только светло сияют ее белые волосы.

— А теперь выпьем за Сережу, — предлагает Павлик. — Сережа, мы всегда гордились тобой. И если бы твой рассказ никогда не был напечатан, мы бы все равно гордились тобой.

— Довольно, Павлик, — перебивает Сережа. — Ты лучше расскажи о Леонидове.

— О Леонидове? — смутился Павлик. — Ах да, я совсем забыл.

— А что такое? Почему ты все скрываешь? — встрепенулись Ирина Николаевна и Оська.

— Да я действительно забыл, — оправдывается Павлик. — Сегодня такой радостный день, и я все забыл.

— Тогда я расскажу, — настаивает Сережа. — В студенческий театр Медицинского института случайно пришел Леонид Миронович Леонидов. А Павлик играл Астрова. Ну вот, опускается занавес, стихают вялые аплодисменты, Павлик отклеивает бородку, и вдруг, откуда ни возьмись, появляется Леонидов и сквозь слезы глядит на Павлика. Павлик прячется под стол, а Леонидов говорит: «Молодой человек, вы собираетесь стать врачом?» — «Да», — лепечет Павлик. «Так вот, вы будете прекрасным врачом. Или прекрасным актером. Поверьте мне, вы наделены большим и добрым талантом, а во что вы его воплотите — зависит от вас».

— Я знала, знала, что так будет, — убежденно и радостно говорит Ирина Николаевна. — Павлик самый глубокий из вас, и именно от него нужно ждать прекрасных неожиданностей.

— Позвольте мне сказать тост, — просит Оська, — только я встану на стул. Или на окно. Мне хочется быть очень возвышенным.

Оська вспрыгивает на подоконник и поднимает бокал.

— Не бойтесь, я не упаду. И не смейтесь — я первый раз буду говорить серьезно и сентиментально. Сегодня я смотрел на ребенка, освещенного желтым солнцем, и думал, что я счастлив. Хотя, казалось бы, для этого мало оснований. Я обманул надежды учителей и посредственно кончил школу. Я огорчил родителей и не стал поступать в институт. Я устроился помощником фотографа в ателье, где никто не хочет сниматься. Бабушка утверждает, что из-за этого она постарела на тридцать лет — стало быть, по моей вине ей исполнилось сто четыре года. Вы стали студентами третьего курса, и вам грустно, что я опять отстал от вас. А я счастлив. Потому что происходит эта жизнь, где плачут дети и девушки ходят на длинных ногах. Потому что в Чистых прудах плавает кувшинка. Потому что мои друзья несут в себе дар, достойный человека. Может быть, и во мне когда-нибудь откроется что-то настоящее. А может быть, мне понадобится умереть за вас, и в этом будет мой дар, мой поступок человека. Во всяком случае, вам никогда не будет стыдно за меня. Клянусь Чистыми прудами.

— Немедленно слезь с окна и не болтай глупости, — прикрикнула Ирина Николаевна. — Уж за тебя-то я совершенно не беспокоюсь — ты еще утрешь нос этим знаменитостям. И ешь пирог.

Ирина Николаевна незаметно отходит от стола и садится за машинку — у нее еще много работы. Под аккомпанемент постукивающих и позванивающих клавишей машинки негромко возникает напев.

Не прошу ничего-ничего,
Благодарствую, счастье и слава.
Только знать, что опять у плеча моего,
Два товарища — слева и справа.

Полюби их, страна, пощади их, война,
Для меня лишь, беда, будь бедою.
Пусть всегда, словно музыка и тишина,
Два товарища будут со мною.

Испытание строгое дней и годов,
Не страшусь тебя, честное слово.
Лишь бы знать, что в беседке у Чистых прудов
Двух товарищей встречу я снова...

Сережа в беседке на Чистых прудах. Стремительно появляется девушка и шепчет:

— Будьте любезны, постойте так минутку!

Пригнувшись, она прячется за Сережиной спиной. Подозрительно взглянув на Сережу, мимо проходит человек с букетом в целлофане.

— А я вас узнал, — говорит Сережа. — Вы русалка.

— Русалка Чистых прудов, — смеется девушка. — А вы — влюбленный мальчик. Я вас тоже узнала. Но вы повзрослели и, по-моему, уже не влюблены.

— Разве вы здесь живете? — перебивает Сережа.

— На Сретенке. Знаете, раз уж мы с вами встретились, выручите меня. Давайте убежим. А то еще немного — и я не выдержу и выйду за него замуж. А это будет ужасно.

— Но я не могу.

— Я же вас не жениться прошу, а проводить меня до дому. Это может каждый.

— Но я жду друзей...

— А я — недруга. Это важнее. Он идет. Бежим!

Она увлекает за собой растерянного Сережу.

К беседке одновременно подходят человек с букетом и Павлик и Оська.

— Ого, какая встреча! — вглядывается Оська. — А почему вы без воздушного шара?

— Терпеть не могу наглецов, — гордо отзывается обладатель букета.

— А я отверженных поклонников. Особенно с цветами.

— Зачем вы от него бегаете, а не скажете ему прямо, что не хотите его видеть? — спрашивает Сережа у девушки.

— А вдруг он когда-нибудь пригодится?

— Вы очень дальновидны и рассудительны.

— Ну, вы несправедливы. Рассудительные девушки не убегают с незнакомцами, да еще такими юными. Сколько вам лет?

— Двадцать. А вам?

— Не скажу. Двадцать три. Я старушка.

— Вы очень милая и молодая старушка.

— Спасибо. Наконец-то заметили. Три года назад в парке вы на меня даже не взглянули. Но тогда вы были влюблены, и это вас извиняет. Вот мой дом. Идемте к нам обедать.

— Но я не могу...

— Можете. И перестаньте со мной спорить. Я старше.

В этой квартире царит строгий и уютный порядок. И вещи и люди подвластны ему. И большая черная собака, охраняющая ноги хозяина.

Хозяин, профессор Тридесятов, откинув большую седую голову, разговаривает с гостем — хрупким, ученого вида старичком.

— Наполеон подчас и себе не делал снисхождения. Вы помните, как он осматривал поместье маркиза Жирардена и несколько пренебрежительно отозвался о прославленном эрменонвильском затворнике. «Но без Руссо не было бы революции», — возразили ему. «Ну, что ж... Лучше бы ее не было», — сказал император. «Но без революции не было бы вас». — «Лучше бы и меня не было», — ответил Наполеон.

— И все это вздор, — прервала Тридесятова его жена, Варвара Петровна. — Катя наконец явилась, и можно обедать.

— Познакомьтесь, это Сережа. Папа, не мучай его расспросами. Он студент, больше я ничего не знаю.

Варвара Петровна несколько чопорно протянула Сереже узкую сухую ладонь. Старичок вежливо привстал:

— Очень рад. Манжетов.

— Тридесятов, — величественно и добродушно произнес профессор.

— Прошу к столу, — пригласила Варвара Петровна. — Катя, вымой руки.

— Не буду. С микробами интересней жить. А то у нас все происходит, как в старинной пьесе. Сережа решит, что он попал на сцену.

— Ну что ж, жизнь должна быть в какой-то мере театральна, — отозвался профессор. — Великие люди всегда и в быту драматичны, как в опере. А мы обязаны подражать им хотя бы в малых движениях.

— Папа, ты своим выдающимся умом распугал всех моих поклонников.

— Я бы этого не сказала, — вставила Варвара Петровна.

Все чинно разместились за столом. Сережа заметно смущен и скован.

— А вы, Сережа, простите, я вашего отчества еще не знаю, часом не пишете?

— Как вы догадались? — смутился еще больше Сережа.

— В молодости все пишут. Потом это проходит почти у всех. И печатали уже стихи?

— Я... У меня был в газете рассказ...

— О, это много лучше, чем стихи. Правда, я думаю, что ранние публикации опасны, они могут дезориентировать, обмануть видимостью призвания и причинить много горя.

— И все это вздор, — одернула его Варвара Петровна. — Опубликовали — и очень хорошо. Не мешай мальчику кушать. Кстати, сам ты начал печатать всякие пустяки еще в гимназии.

— Но было другое время, другая среда, — робко вставил Манжетов.

— И вы, Манжетов, кушайте. За тридцать лет знакомства я узнала все ваши соображения, они не поучительны для молодежи.

— Спасибо за обед и за аромат культуры, — поднялась Катя.

— Будет мусс, и не смей вставать из-за стола раньше взрослых, — строго обратилась к ней Варвара Петровна.

— Во-первых, я уже давно то, что называется «девица на выданье» Во-вторых, я ненавижу мусс. Мы с Сережей будем есть немытые яблоки, — независимо возразила Катя. — Идемте, Сережа.

— Извините, пожалуйста. Спасибо, — Сережа пошел за Катей, но большой черный пес встал перед ним с недоброжелательным выражением.

— Каин, на место, — прикрикнул Тридесятов, — это не Авель, это Сережа.

— Ничего, я люблю собак, — успокоил его Сережа.

— Это не собака, это фаустовский оборотень, — пояснил Манжетов.

— Нормальный пес с массой плохих привычек, — шепнула Катя. — Это Манжетов намекает, что он тоже читал некоторые книги — миллиона два-три.

В другой комнате Катя протянула Сереже яблоко и сама белыми, сильными зубами надкусила влажный и круглый плод.

Положив надкушенное яблоко на рояль, обернув к Сереже лукавое, чуть косящее одним глазом лицо, легко перебирая клавиши плавными пальцами, она протяжно и нараспев заговорила:

Яблоко... Облака...
Все облегла гроза.
Я бы сама тебя облекла
Властью смотреть мне в глаза.

Быть беде... Лебеде
велит вырастать гроза.
Словно в глаза темной воде,
Будешь смотреть мне в глаза.

— Можно? — это вошел человек с букетом. — Катя, в чем дело?

— Дело в том, что ты опоздал. Обед съеден, лучшие умы отдыхают, а я пою.

— Но я ждал два часа, — обиженно пробормотал тот.

— Неужели прошло столько времени? — спохватился Сережа. — Мне нужно идти.

Катя проводила его до двери.

— До свиданья, Сережа.

— До свиданья.

Уже темнело, когда Сережа подошел к беседке. Павлик и Оська были там.

— Я... опоздал, — как-то фальшиво выговорил Сережа.

— Пустяки, — пожал плечами Оська, — каких-нибудь два-три часа...

— С тобой ничего не случилось? — грустно и добро спросил Павлик.

— Я не знаю. Кажется, ничего.

— Тогда все в порядке.

Опять мать стоит у окна.

— Мама, я задержался, — неловко говорит Сережа. — Я обедал у одной девушки.

— Обед был вкусным?

— Да, очень. И знаешь, у нее очень интересная семья. И смешно собаку зовут — Каин. Почему-то там мне стало стыдно, что я так мало читал. У нас есть Руссо?

— Нет. Когда твой отец умер, я продала библиотеку. — Ее голос звучит холодно и жестко. — И вообще, не смей приходить поздно. Ты же знаешь, что я рано встаю.

— Но почему ты сердишься? — растерянно спросил Сережа.

— Я не сержусь, я просто очень устала. — Вдруг она плачет, и под тяжестью ее головы машинка беспомощно задирает железные суставы спутавшихся клавишей.

Сережа и Катя обогнали Павлика и Оську. Разговор не ладится — все молчат, все чувствуют себя тяжело и невесело.

— Это глупо, Сережа, — наконец говорит Катя. — За это время они не только не полюбили меня, они даже не привыкли к моему присутствию.

— Уверяю тебя, ты ошибаешься, — мрачно возражает Сережа.

— Я не ошибаюсь. Иначе и быть не может. Они дети. Каждое существо женского пола кажется им порочным и опасным. Они боятся, что я разлучу тебя с ними. Конечно, это очень трогательно, но утомительно.

— Не говори о них так! — взрывается Сережа. — Вообще не смей говорить о них. А если это тебе трудно — уходи. Все равно я останусь с ними.

— И будете играть в индейцев? — смеется Катя.

Сережа останавливается. Но Павлика и Оськи нет.

— Сережа, — мягко говорит Катя, — не огорчайся. Это все потому, что ты незаметно стал гораздо взрослее их. Когда-нибудь и они найдут своих девушек, все обойдется, и вы опять будете дружить, как прежде. Пойдем к нам. Папа хотел поговорить с тобой о твоем рассказе.

Она осторожно и властно подталкивает Сережу вперед.

— В искусстве все тайна, как в вечной клинописи звезд в небесах, — печально вещает Тридесятов, а Каин и Манжетов внимают ему. — Я думаю, что роли между создателем и воспринимателем искусства распределяются так: первый загадывает

загадку, второй пробует ее отгадать. «Зачем это и что это значит?» — спрашивает искусство, и никто никогда не знает ответа. Разве что этот юноша, — усмехается Тридесятов, заметив Сережу и Катю. — Вы ведь знаете ответ?

— Я узнаю, — скромно шутит Сережа.

— Вы молоды, вы ошибаетесь, и, стало быть, вы правы. Ну что ж, присаживайтесь к скучным старикам, — добродушно приглашает профессор. — А я, пока вы где-нибудь ели леденцы или целовались...

— Папа, мы еще ни разу не целовались, — смело вставляет Катя.

— Напрасно, — продолжает Тридесятов. — Так вот я прочел ваш рассказ. И если вас интересует мое мнение, я его не скрою.

— Для меня это очень важно, — серьезно говорит Сережа.

— В вашем рассказе есть то достоинство, что он свидетельствует о ваших способностях — скорее человеческих, чем литературных. Но есть в нем и серьезная ошибка мышления. Весь ваш сюжет строится на переживаниях молодого человека, совесть которого угнетена каким-то событием. Между тем совесть как таковая — это добрая, но не точная выдумка человечества, растроганного христианством. В материальном же мире совестью человека является его разум, могучие мускулы мозга. Разумен или неразумен ваш поступок — вот что реально и важно. Все остальное — только сентиментально и, простите меня, неправдоподобно.

— Мне трудно спорить, — говорит Сережа. — Я готов признать, что рассказ не получился, и поэтому правда в нем выглядит недостоверно. И все-таки это правда. Потому что это б ы л о со мной. При мне незаслуженно пострадал человек. Девочка стояла в дверях. А я прошел мимо по лестнице... выше... еще выше... И если совести не бывает — почему я никогда не могу забыть об этом? Разумно ли я поступил, если с тех пор это всегда болит во мне?

— Разумно, — твердо говорит Тридесятов. — Вы ничем не могли помочь ему, только повредить себе. Иногда должны страдать невиновные. Вы слишком молоды, а древний народ говорит так: лес рубят — щепки летят. Это вечная истина.

— Это ложь! — свободно и гневно кричит Сережа. — Люди — не щепки! Они должны не «лететь», а жить! Жить — вот з а ч е м есть жизнь и искусство.

— Он прав! — вдруг тоненько восклицает Манжетов. — Я тоже... не могу забыть. И совесть существует так же грубо и реально, как наука.

Он вскакивает. Каин поднимается и мрачно смотрит на него.

— Для вас все чужие мнения соблазнительны, как чужие женщины, — холодно улыбается Тридесятов.

Менжетов тихо садится.

— Вечный и неразрешимый спор, — вмешалась Катя. — Отцы, дети уходят на кухню. Сережа, идем.

— Давай назло им съедим все варенье? — предлагает Катя.

— Я не хочу, — угрюмо говорит Сережа.

— Не обращай внимания. В сущности, они милые люди. Только от них мухи мрут.

— И люди! — зло добавляет Сережа.

Из-за притворенной двери, не скрываясь особенно, доносятся голоса.

— Все это вздор, — раздраженно говорит Варвара Петровна, — но они слишком... подружились. Я ожидала от Кати большей рассудительности и большего вкуса.

Перебивая себя медленным звучанием рояля, Тридесятов с расстановкой отвечает:

— Он хороший мальчик... Но в нашем доме... он слишком злоупотребляет свободой слова... Я знаю директора его института.. и в его же интересах... могу предупредить кого следует.

Резко побледнев, Катя распахивает дверь:

— Вы недооцениваете преимущества молодого слуха.

— Мы именно на него рассчитываем.— Тридесятов продолжает наигрывать нежную мелодию.

— Тогда предупреждай кого следует таким образом: муж моей дочери Сергей Ракитин злоупотребляет...

— Что?! — кричит Варвара Петровна.

— А то, — говорит Катя, подходя к роялю и подыгрывая отцу,— что... мы поженились... и вообще... я жду ребенка...

— Но вы даже ни разу не целовались? — в искренней растерянности лепечет профессор.

— Мы добились этого другим путем,— Катя хлопает крышкой рояля.— Сережа, идем отсюда!

Громко хлопает дверь.

— Она врет, этого еще не случилось,— задумчиво говорит Варвара Петровна.

— Но это случится,— некстати вставляет Манжетов.

У выхода на улицу Сережа и Катя сталкиваются с унылым Катиным поклонником.

— Только не спрашивай, в чем дело,— предупреждает Катя.— А дело в том, что я по уши влюблена в этого человека. Это конфеты? — она указывает на сверток в его руке.— Отдай их моей маме.

Сережа и Катя остались вдвоем в большом городе, среди большого снега.

— И что теперь? — не совсем уверенно спрашивает Сережа.

— Теперь мы поедем на дачу,— решает Катя.— Там красиво, холодно и, главное, совершенно пусто.

Они сидят у пылающей печки. Тихо. Только огонь шумит и двигается, перемещает по стене светлые тени.

Их лица медленно приближаются одно к другому, встречаются и замирают.

С треском взрываются поленья. Потом пламя ослабевает, устает пылать, засыпает. И только один оранжевый уголек еще бодрствует.

Около светлого уже окна мать ждет сына.

— Мама, — с порога говорит Сережа,— я женюсь.

— На ком? — равнодушно спрашивает мать, не оборачивая головы.

— Перестань. Ты же знаешь.

Мать резко оборачивается.

— Ты никогда не сделаешь этого. На этой косенькой Джоконде, которая гораздо хитрее и опытнее тебя! Ты не посмеешь этого сделать. Даже не из-за меня. Из-за себя. Из-за вечной своей нерешительности что-нибудь предпринять.

— А если сделаю? — твердо спрашивает Сережа.— Что тогда?

— Тогда...— мать устало опускает голову на руки,— тогда, может быть, я буду уважать тебя за это...

За праздничным столом сидят Сережа и Катя, Тридесятовы, Манжетов, Ирина Николаевна. Тяжелое молчание, нарушаемое слабым звоном посуды.

— Горько,— сухо говорит Тридесятов.

Сережа и Катя неохотно сближают лица.

— Дети,— взволнованно говорит Манжетов,— все-таки сегодня замечательный день. Давайте всегда будем добры друг к другу и постараемся жить одной дружной семьей.

— Мы вас еще не усыновили,— отрезает Катя.

— Ну что ж,— приветливо улыбаясь, Варвара Петровна протягивает бокал Сережиной матери,— теперь нам не остается ничего другого, как породниться.

— Это не обязательно,— улыбаясь и чокаясь, отвечает Ирина Николаевна и встает из-за стола.— Мне очень жаль, но уже поздно, и я должна идти.

— Мама, я провожу тебя? — Сережа выходит с ней на лестницу.

— Не надо. Иди домой, здесь холодно,— спокойно говорит она.

Сережа долго смотрит, как она спускается по лестнице. Снизу, из темноты подъезда, доносится ее голос:

— Сынок, если тебе почему-нибудь будет трудно, приходи... вместе с Катей... Я всегда буду ждать тебя.

В летний день, широко бьющий солнцем, в траве возле деревянного дома возятся и плещутся водой из лейки Сережа и Катя.

— Перестань... Я устала,— смеется Катя, раскидывая руки среди желтых одуванчиков.

Сережа обнимает ее.

— Довольно.— На их лица падает тень Тридесятова.— Сегодня утром началась война с Германией.

Лежа на земле и еще улыбаясь, они слушают, с трудом вникая в его слова.

— Мы должны все обдумать. Сережа, как студент предпоследнего курса, вероятно, будет обеспечен отсрочкой. В крайнем случае я этим займусь. Мы должны держаться все вместе — хотя бы ради Кати.

— Идите сюда! — кричит из дома Варвара Петровна.— Помогите мне раскладывать продукты.

Катя и Сережа машинально поднимаются и входят в дом.

Варвара Петровна завязывает и надписывает мешочки с крупой.

— Ты, Сережа, встань на стул и клади их на полку, а Катя пусть тебе подает.

Они, все еще ничего не понимая, повинуются.

— Главное — обеспечить себя необходимым,— говорит Варвара Петровна.— Есть-то нужно всегда. Даже во время войны.

— Войны...— повторяет Сережа и вдруг бросает мешок на пол. — Идем,— Сережа берет Катю за руку.— Идем. Там война. Там мама. Там Оська и Павлик.

— Оставь ее в покое,— требует Тридесятов.— На город не сегодня-завтра начнутся налеты.

— Она моя жена и будет со мной,— властно говорит Сережа.

Печальный, полупустой, полуосвещенный ресторан.

— Ну вот, кажется, вы в первый раз в настоящем ресторане,— грустно говорит Ирина Николаевна.

— Да, детство мы провели в самых захудалых пивных,— шутит Оська.

— Во сколько вы должны быть на месте сбора? — хриплым, словно больным голосом, выговаривает Сережа.

Павлик кладет ему руку на плечо:

— Еще нескоро. В нашем распоряжении пять часов.

Оська тоже слегка обнимает Сережу:

— Что ты приуныл? Это же только ополчение. Павлик, как всегда, близорук, мне, как всегда, еще нет восемнадцати лет — вот нас и не взяли в настоящую армию. Но скоро мы вернемся героями и тогда уж пойдем на фронт все вместе. А пока давайте выпьем.

— За вас. За победу,— встала первой Ирина Николаевна.

— А теперь за Чистые пруды. Пока чисты вы, Чистые пруды, все обойдется, будет все прекрасно! — громко запел Оська.

Пожилой официант оглянулся на него грустным и долгим взглядом.

Тихо заиграла музыка.

К Ирине Николаевне подошел молодой полковник и вежливо спросил у Сережи:

— Позвольте пригласить вашу даму.

— Но это не моя дама, а моя мама,— нечаянно срифмовал тот.

Все засмеялись.

— Глупая шутка,— обиделся полковник.

— Теперь тебе придется танцевать со мной,— сказал матери Сережа.

— Позвольте вас пригласить? — нагнулся к Кате Оська.

— А ты по-прежнему терпеть меня не можешь? — танцуя с ним, спросила Катя.

— Ты преувеличиваешь,— засмеялся Оська.— Во-первых, это моя вина, потому что я поймал тебя в парке. А во-вторых, если бы Сережа женился не на русалке, а на бабе-яге, я все равно считал бы ее лучшей женщиной в мире.

Музыка стихла. Все вернулись к Павлику, одиноко сидящему за столом. И замолкли. В тишине раздался пронзительный женский плач. Все обернулись. Уронив на стол светлую голову, исступленно плакала молодая женщина, а человек в военной форме ласково гладил ее волосы.

— Имей в виду,— сказала Катя, прямо глядя в лицо Сереже,— я никогда не пущу тебя.

Катя, Сережа, Оська и Павлик на непроглядно-темном ночном бульваре.

— А Женька перехитрила нас всех,— заговорил Павлик,— кончила летную школу и теперь лейтенант. Жалко, что она в Ленинграде.

— Давайте договоримся стать к концу войны молодыми генералами?— отозвался Оська.— Впрочем, я не хочу. Давайте останемся рядовыми, но сплошь в орденах и медалях — это эффектней.

— Ну вот. Здесь мы всегда прощались,— сказал Павлик.— Сережа, дальше не ходи, это будет нарушением правил.

Они пожали друг другу руки.

— Счастливо.

— Скоро увидимся.

Несколько минут Сережа и Катя смотрели, как в темноте все мутнее, все дальше светлели две рубашки.

— Катя, прошу тебя, иди домой,— вдруг быстро сказал Сережа.— Я не знаю, что со мной, но я должен еще раз их увидеть. Это какое-то детское суеверие, но у Дюма, в самом конце, с д'Артаньяном было то же самое.

— Ты действительно впал в детство, если сейчас вспоминаешь об этой дурацкой книге,— раздраженно ответила Катя.

— Ты просто ничего не поняла.— Сережа уже бежал во тьму.— Стойте!— отчаянно кричит Сережа.

> Предчувствий нет. Есть чувство. Есть одна
> любовь мужская, чуждая предчувствий.
> Не знай, не лги и не пророчь, луна,
> Стань доброю приметой и причудой.

— Стойте!

> Навек остановить последний раз,
> Чтоб стал он вечным, бесконечным разом.
> Вы в мире будете — всегда. Без вас
> Не сможет мир быть полным и прекрасным.

— Стойте!

Из темноты к нему бросаются Павлик и Оська.

— Что случилось?

Сережа молчит. И тогда они понимают его, и оба крепко обнимают за плечи.

— Почему вы не спросили у меня, когда я ухожу на фронт? — спрашивает Сережа.

— Потому что мы знаем сами. Завтра,— отвечает Павлик.

— Я провожу вас еще немного.

— Надо нам спасаться от него — он мистик,— говорит Оська.— Сережа, — продолжает он серьезно и нежно.— Не надо. Посмотри на нас: ну разве мы похожи на людей, которые могут быть убиты?

И Сережа долго-долго смотрит на них. Нет. Они не похожи на людей, которые могут быть убиты.

Когда близко к утру Сережа пришел к матери, он сначала увидел только ее лицо— в бедном и недобром свете синей маскировочной лампы.

— Мама, я должен сказать тебе одну вещь.

— Не говори.

Сережа увидел Катю.

— Мы тоже должны сказать кое-что,— проговорил Тридесятов, и Варвара Петровна кивнула головой.

Даже Каин был здесь. Он был темней непрочной предрассветной темноты, и поэтому Сережа разглядел его.

Все нарастая и расширяясь, завыла сирена.

— У вас героическое лицо человека, который собирается на фронт,— проговорил Тридесятов.— Это прекрасно, но сейчас это лишнее. Я тоже гражданин. Но я стар. Я не воин. Я — отец своей дочери. Я хочу и настаиваю, чтобы сейчас, в это трудное для страны время, она была с нами. Потому что нет любви спасительнее, чем любовь родительская. Потому что вы погубите ее своим банальным романтизмом.

Вы, по-видимому, хотите проверить: смертельна ли смерть. Это ваше дело. Но я не хочу, чтобы моя дочь была вдовой. Вдова — не живой человек, она тень умершего. Что это воет?

— Хватит нести вздор,— сказала Варвара Петровна.— Это воздушная тревога, и надо идти в бомбоубежище. Катя, идем.

— Уже поздно,— возразила Ирина Николаевна,— бомбоубежище через два дома от нас. Лучше переждать здесь.

Где-то недалеко упал грохот, и словно молния ярко и звонко ударила по стеклам. Катя близко приникла к Сереже.

— Ты не сделаешь этого, ты не оставишь меня. Иначе я вернусь к ним. Уж они-то обязательно выживут, и я вместе с ними.

— Я не могу иначе, Катя. Однажды я уже прошел по лестнице... выше... выше... Дальше нет ступенек. Дальше — дверь, сквозь которую нельзя пройти.

— Ты просто до сих пор любишь ту девчонку,— кричит Катя.— Ты предал ее, а теперь хочешь предать меня.

— Господи... Я хочу молока... Только молоко мне помогает...— молится Варвара Петровна.

— Но у меня нет молока, вот, выпейте воды,— предлагает Ирина Николаевна.

Тридесятов танцует, что ли? Он, как водяной на дне подводного царства, в голубом зыбком свете плавает от стены к стене.

— Я не хочу этого, не хочу,— умоляет он потолок,— я человек, я лучшее, что есть в природе. Во мне живет мозг, украшенный знанием. Я не хочу, чтобы меня, как зверя, испытывали страхом. Чтобы этот мальчишка-фашист висел надо мной в своем смертоносном самолете. Пусть умирают те, кто хочет умирать.

И тогда Каин ласково тычется в него черным мягким телом.

— Пошел вон! — кричит Тридесятов и бьет его ногой.— Вон! Вон!

— Не смейте трогать собаку,— говорит Сережа.

Наплывает мелодия отбоя. В комнате остались только Сережа и его мама. Они понимающе улыбаются друг другу. Большой черный дог внимательно глядит на них и, вильнув хвостом, выходит в незакрытую дверь.

В эту же оставшуюся открытой дверь стучится и входит Манжетов.

— Ради бога, простите меня,— робко говорит он Сереже,— я знаю, что вы меня не любите, и все же решился войти. Вы уходите на фронт, и я желаю вам жизни и победы. Вы всегда были честны и свободны, и я, лгун и прихлебатель, благодарю вас за это. Пожалуйста, не погнушайтесь моим подарком — это стихи великого Гёте... Вряд ли вы когда-нибудь захотите видеть меня, но я говорю вам: до свидания.

— Бедный старик,— говорит Сережа, когда Манжетов вышел,— они его совсем задавили.

— Сережа, когда?.. — спрашивает мать.

— Завтра.

— Почему ты не сказал Кате?

— Теперь ей это безразлично,— горько произносит Сережа.

— Дальше не провожай меня, мама,— говорит Сережа.

Мать лбом прислоняется к его гимнастерке.

— Сережа, я не плачу, — говорит она. — Я не боюсь. Я знаю, что ты вернешься.

— Сережа! — Спотыкаясь, роняя волосы на лицо, к нему бежит Катя.

— Не плачь, — ласково велит он. — Спроси у мамы. Мама все знает.

Две женщины сквозь темноту слез смотрят, как он идет мимо воды, мимо деревьев и солнца. И старшая обнимает младшую и чужим, не своим, вечным голосом говорит:

— Что бы ни было... чем бы это ни кончилось... самое вредное, самое смертельное для солдата — это тыл...

Слова эти еще звучат, когда по снежному полю бегут солдаты. Растет огромный звук взрыва. Припав к земле, Сережа половиной лица взглядывает вверх, и тут же на него обрушивается тяжелое и мощное падение земли и снега. Сплошная чернота застилает воздух.

Яркая белизна, трудная глазам...

— Прикройте веки, протяните руки вперед, — говорит врач Сереже.

Над белой повязкой трепещут Сережины ресницы, неудержимо дрожат пальцы протянутых рук.

— Какое это слово? — спрашивает врач, указкой коснувшись таблицы.

— Мама, — говорит Сережа.

— Так. Слушайте, что я сказал.

Сережа видит только движение его губ, приоткрывшихся словно для улыбки, и молчит.

— Жизнь! — очень громко произносит врач.

И Сережа повторяет:

— Жизнь.

— Вы хорошо отделались, — на ухо Сереже говорит врач. — Будете долго жить. Со временем будете почти нормально слышать.

— А воевать?!

Врач ласково похлопывает его по плечу.

По темной улице, потом по лестнице большого дома на Сретенке идет человек в шинели с квадратиками лейтенанта, из-под шапки белеет повязка. Он сильно стучит. Дверь открывает Варвара Петровна...

— Господи. Ты жив, — беззвучно шепчет она.

За плечом ее появляется испуганное лицо Тридесятова.

— Где Катя? — громко спрашивает военный.

Сережа долго смотрит на их чужие лица с быстро шевелящимися, как будто шипящими губами. И уходит.

На фоне окна — склоненный силуэт женщины, которая всегда ждет. Может быть, год, может быть, столетие она неподвижно стоит здесь и ждет.

Мать и сын припадают друг к другу, сливаются в одну темную фигуру. Он родился... его жизнь отделилась от нее... отделилась... была где-то совсем далеко... Но в эту секунду они снова стали одной, тесной, неделимой цельностью. О, если бы она сумела никогда не выпустить его из этого единства с собой.

— Мама, — говорит он, отстраняясь, — где Павлик и Оська?

Мать смотрит на него глубокой сплошной темнотой глаз.

— Сережа. Ты солдат. Все солдаты могут погибнуть.

Он слушает напряжением лица, страстью зрачков.

— Сережа! Павлик и Оська погибли под Ельней.

— Я не слышу,— громко, как музыка, говорит Сережа.— Я ничего не слышал. Но это все равно. Они живы. Они где-то на фронте. Я найду их. Они живы,— радостно повторяет он. На щеке его, все удлиняясь, металлически светится полоска слезы.

Мать опускает штору, зажигает свет.

И тогда Сережа видит маленькую женщину в военной форме. Из-под пилотки выбиваются большие пепельные волосы. Орден на гимнастерке кажется слишком большим, слишком мужским, слишком геройским.

Женя нежно, крепко обнимает Сережу.

— Сережа... Я на один день в Москве... Нас перебрасывают на юг... И как раз ты, вот счастье... Тебя сильно ранило? Ничего, это пройдет...

Ее голос сбивается, слезы заливают лицо, падают на гимнастерку, на орден.

— Я вам не помешаю? — из дверей говорит Катя.

Сережа видит только ее. Катю. Катю. Ее лицо. Ее милый глаз — чуть загадочный. Чуть косящий.

— Это Сережина жена,— говорит Ирина Николаевна.— Это Женя Румянцева, они с Сережей вместе учились.

— По-моему, мы знакомы,— вспоминает Катя.

— Да. Я очень, очень рада, что вас увидела,— Женя открыто, с добротой смотрит на Катю.— Мне пора.— Женин голос становится точным, военным.— Теперь, может быть, мы нескоро увидимся. Сережа, ты береги себя. Будь счастлив. И не забудь прийти на Чистые пруды.

Ее сапоги четко прошли по коридору. Стукнула дверь.

Ирина Николаевна незаметно вышла из комнаты.

— Тебе было больно? — с ужасом спросила Катя.

Сережа притянул ее к себе. Она чуть смущенно, осторожно освободила лицо.

— Сережа, а у меня оказался хороший голос. Я теперь учусь петь.

— Я теперь плохо слышу,— нежно разглядывая ее, сказал Сережа.— Но это пройдет.

— И неужели ты опять пойдешь т у д а?! — отпрянув от него, отчаянно крикнула Катя.

— Да. Там Оська. Там Павлик.

— Опять! Никогда — я! Всегда, всегда Оська и Павлик! — Катя горестно и сильно оттолкнула от себя Сережу.

Он подошел к окну, приоткрыл штору — далеко внизу уходила маленькая Женя.

— Всегда,— сказал Сережа.

Женя дошла до угла и помахала темному окну.

Сережа поднял руку.

— Эту девчонку ты слышал! — продолжает кричать Катя.— А меня ты не слышишь. Тебя интересует только твоя совесть. Только призраки твоего детства. А я не хочу быть женой призрака. Я ухожу. Это ты слышишь? Да нет, что я! Тебе никогда не было до меня никакого дела!

— Это я слышал, — говорит медленно Сережа. — Уходишь. Никакого дела. — И вдруг взрывается: — Кстати, а где тот, которого всегда волновало, в чем дело? Уж он-то не призрак. Где он? В Ташкенте? В Алма-Ате? Что же ты медлишь — иди к нему!

— Зачем ты говоришь все это, Сережа? — грустно и покорно спрашивает Катя. — Ты же знаешь, что я люблю тебя. Просто я без тебя не могу. — Она все уже, теснее смыкает на нем руки. — И ты будешь со мной. Рядом. Около. Совсем близко. Навсегда.

Большое нечистое помещение. Криво болтается вывеска: «Питательный пункт для командиров резерва». Ходят прихрамывая, сидят на скамейках — тяжело томятся мужчины в потрепанных шинелях. Издалека доносится гул орудий. В полголоса переговариваются, скучно забивают «козла».

— Пока тут дождешься распределения — война кончится, — гневно вбивая в стол костяшку домино, говорит совсем молодой лейтенант.

— А я уж успокоился, —отзывается капитан, — меня, видно, для штурма Берлина берегут, не иначе. А тебя назначили куда? — обратился он к Сереже.

— Нет, — мрачно усмехнулся Сережа. — Что-то плохой спрос на глухих лейтенантов.

В унылую вялость слов и движений резко вторгся подтянутый немолодой командир.

— Я из отдела Политуправления. Нам нужен человек, владеющий немецким.

— Товарищ батальонный комиссар, — с готовностью поднялся капитан, — я немного знаю.

— Скажите что-нибудь.

— Ein, zwei, drei, vier, Pioniere heißen wir, — бойко продекламировал тот.

— Это все?

— Все, товарищ батальонный комиссар,— смущенно потупился капитан.

— Sprechen sie deutsch? — спросил офицер, заметив поднявшегося Сережу.

— Ja.

— Sagen sie etwas.

> — Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen!
> Denn mein Geheimniss ist mir Pflicht;
> Jch möchte dir mein ganzes Jnnre zeigen,
> Allein das Schicksall will es nicht.

— Прекрасно! — поразился комиссар. — Откуда это?

— Из Гёте.

— Ну, я просто клад откопал. Едемте. Будете работать у нас.

— Повезло глухарю, — завистливо вздохнул молоденький военный.

— А что это ты ему говорил?

— Все, чему научился в школе. «Раз, два, три, четыре, мы пионеры»,— грустно объяснил капитан.

— Познакомьтесь, это наш водитель Артур, — комиссар кивнул на ржаную голову водителя «виллиса». — А это наш новый сотрудник. Кстати, как вас зовут?

— Сергей Ракитин.

— Ржанов,— батальонный комиссар улыбнулся доброй, мягкой улыбкой.

— А куда мы едем?

— Сейчас увидите.

Спасаясь от грязи, летящей из-под колес, отскочила в сторону, приподняв подол, какая-то женщина — только ноги мелькнули.

— Ну и ну! — восторженно воскликнул Артур, обернув веселое, румяное рязанское лицо. — И это в войну. Что же после войны будет делаться?!

Ржанов и Ракитин вошли в невзрачное, надвое перегороженное пространство барака. Какие-то люди подняли от столов, заваленных бумагами, канцелярски-задумчивые лица.

— Что это такое? — с ужасом спросил Сережа.

— А вы думали, вас забросят в немецкий тыл? — улыбнулся Ржанов.— Вы почти не ошиблись. Это редакция газеты для войск противника.

— Но...

— Пройдемте в типографию — я познакомлю вас с сотрудниками,— перебил Ржанов.

За перегородкой, стоя у наборных касс, орудовали три человека. Только один из них действовал уверенно и свободно — старик на кривых голенастых ногах, с морщинистым, зловеще-ироническим лицом. Облик пожилой женщины в пилотке выражал полную растерянность, словно ее бросили одну в глухом лесу. Под стать ей выглядел сухощавый интеллигентный человек, беспомощно склонившийся над кассой. Вероятно, для этих двух людей типографское дело не было родной стихией.

— Товарищи, я привез вам незаменимого работника,— объявил Ржанов. — Познакомьтесь. Это Любовь Ивановна Кульчицкая, наш переводчик.

— Неужели этот замечательный юноша умеет набирать текст? — кокетливо воскликнула женщина в пилотке.

— Наш, к сожалению, единственный наборщик Енютин...— продолжает Ржанов.

— Умеет набирать шишки для самовара, — криво заметил старик, подозрительно посмотрев на Сережину руку.

— Инструктор-литератор Вельш.

Тот рассеянно поклонился.

— Я вовремя вас нашел,— сказал Ржанов,— вы успеете приготовить материал для первого номера.

— Это не для меня,— решительно отказался Сережа.— Я не для того удрал из госпиталя, чтобы просиживать штаны в канцелярии.

— Ну, если вы предпочитаете делать то же самое, играя в домино, я не стану вас задерживать,— устало ответил Ржанов.— Даже для самой скромной работы нужно больше мужества, чем для бездеятельного ожидания подвига.

— Первая полоса готова!— провозгласил Енютин.

На железной доске лежала туго стянутая бечевкой верстка первой полосы первого номера газеты для войск противника. Енютин поколдовал над ней с листом бумаги, губкой, роликом и щеткой и наконец, приподняв лист за углы, стал медленно отлеплять его. Все, затаив дыхание, следили за его действиями, пока в кривых енютинских пальцах не возник настоящий, еще влажный газетный лист, отливающий жиром краски,— броский, сочный, пахучий.

Ржанов весело поднял усталое лицо.

— Ну как, товарищ Енютин, чем не газета?

Тот усмехнулся, сверкнув золотым зубом.

— Газета! Газета, когда раздета, а когда одета, не газета. Поглядели б, как мы «Гудок» верстали,— конфект!

— Надо торопиться со второй полосой,— сказал Ржанов,— времени у нас в обрез.

Снаружи часто забили зенитки. Ржанов с выжидательной улыбкой глядел на темное окно, за которым распускались бледно-лиловые сполохи. Вельш, по-птичьи склонив к плечу маленькую острую голову, отвернулся к стене, по которой пробегали тревожные отсветы.

— Но ведь они бомбят только по утрам!— возмущенно воскликнула Кульчицкая.

Все, кроме Вельша, улыбнулись.

— Они, наверное, спутали. Им бы советоваться с вами, Любовь Ивановна,— сердито проговорил Вельш.

Звуки разрывов приблизились и будто участились. Уж стал слышен прерывистый вой моторов. Затем был долгий всасывающий звук, грохот, бледная световая тень пронеслась по комнате, что-то рухнуло, треснуло, затем тишина, и в ней чей-то стеклянный голос:

— Пикирующие!

Та-та-та — застучали пулеметы, и вслед — тяжелое падение чьего-то тела.

— Что такое?— раздался спокойный и по-новому властный голос Ржанова.

— Товарищ Вельш лег на пол,— пояснила Кульчицкая.

Снова тот же долгий всасывающий звук, разрыв, чудовищный сквозняк продул насквозь здание.

— Ступайте вниз, товарищ Вельш,— сказал Ржанов.— И вы, Любовь Ивановна.

Оглушительно трахнуло где-то совсем рядом, задрожали стены, все погрузилось в кромешную, грохочущую темноту.

Когда в комнате восстановились свет и тишина, все увидели груду металлического и бумажного мусора — все, что осталось от первого номера газеты для войск противника.

— Хулиганство,— произнес Енютин.

— А все-таки газету мы сдадим,— тихо и зло сказал Ржанов.

Снизу вернулись Кульчицкая и Вельш.

— Ночью это переносится хуже, чем днем,— хмуро сказал Вельш, вымазанный в глине.

— Вы схватите простуду,— заметила Кульчицкая.— Нельзя так безрассудно бросаться на холодную землю.

— Не у всех такие лошадиные нервы,— огрызнулся огрубевший от страха Вельш.

— Давайте работать, товарищи,— прервал их Ржанов.— Противник нанес нам некоторый ущерб,— он указал на остатки первой полосы.

— Так мы не успеем, и думать нечего,— сказал Сережа.— Неужели в этом городе нет ни одного наборщика? Была же здесь типография.

— Умен ты, да глуп,— вмешался Енютин.— Теперь тут и города не найдешь, не то что наборщика.

— А вы попробуйте, Сережа, это хорошая мысль,— сказал Ржанов.— Может быть, в комендатуре вам дадут адрес.

— Попробуй, попробуй,— ехидно засмеялся Енютин.— Ты же убедился — набирать каждый умеет. Десять пальцев, не больше,— вот и наборщик. Лоб наморщил — вот и наборщик.

— Енютин, клянусь вашим остроумием, что я найду наборщика,— резко отозвался Сережа.— Хотя бы для того, чтобы он вместо меня внимал вашему красноречию.

Из комендатуры выходит Сережа, заглядывает в бумажку с адресом.

Около — девочка в большой худой одежде ловит на ладонь снежинки и счастливо, празднично смеется.

— Девочка,— зовет ее Сережа. Она не слышит и смеется.— Девочка, где Московская улица?

Девочка поднимает голову, смех уходит с ее лица — оно разом заостряется и темнеет.

— Я проведу тебя.

Они идут мимо черных контуров сгоревших домов, мимо питательного пункта для раненых, где кто-то поет:

Осколком был я ранен
под Оршею в бою.
Нераненым неравен —
одной ногой стою.

Одной ногой стою в тылу,
а той, которой нет,
я все-таки опять в строю,
в строю на много лет.

Опять, товарищ командир,
мне отдавай приказ.
Во мне еще так много сил,
так много рук и глаз.

— А у меня дом — большой и огромный,— говорит девочка.— Как небо. И в нем войны нет. И кот ученый разговаривает со мной. И маму бомбой не убило. И братика не схоронили. И папа не умер в госпитале. Вот наша улица. На ней теперь только тетя Аня живет. Она меня все кормит, кормит с тех пор. Ты к ней один иди, а то она надо мной плакать будет...

Среди неуюта разрушенной улицы дом наборщицы странно выделялся своей неуязвимой даже для войны нарядной опрятностью: белизной занавесок, яркостью гераней в окне. В просторных чистых сенях, сохранивших мирный, духовитый запах, Сережу встретила молодая статная женщина, несколько раздобревшая в плечах и бедрах, приодетая как для праздника.

— Вы — Анна Самохина?— почему-то с неприязнью спросил Сережа.

— Я,— проговорила женщина, и ее карие, немного навыкате глаза лениво скользнули по Сереже.

— Работали наборщицей?

— Было дело. А вам к чему?

— Хотим вам работу дать в нашей типографии.

— А мне не требуется,— сказала женщина, и усмешка мелькнула в ее выпуклых ярких глазах.

— Зато нам требуется. Приказ коменданта знаете?

— А вы потише,— перебила она.— Тут люди отдыхают.

— Кто бы там ни отдыхал,— спокойно сказал Сережа,— а вы должны подчиниться приказу коменданта.

— Не запугаете, покрупнее есть начальство,— очень громко произнесла женщина, глянув на притворенную дверь в комнату.

— Одним словом, завтра к девяти выходите на работу. Комсомольская, тридцать девять. Иначе вас приведут под конвоем.

— Да что же это такое!— в ее голосе прозвучал испуг.— Пришли в чужой дом да еще грозитесь!..

— Что за шум?— послышался из-за перегородки ленивый, самоуверенный, начальственный голос.— Не вторглась ли сюда зловещих бармалеев череда? Иль вредных карабасов вереница?

Женщина метнула на Сережу короткий, торжествующий взгляд.

— Понятно, вторглась. Пришел какой-то военный, грозится, что меня под конвоем поведут.

— Кто такой?— насторожился голос.

— Не знаю я, вроде лейтенант.

— Эй, товарищ лейтенант! Освободите помещение! Вам это 'старший командир говорит!

— Я вас не вижу и не знаю вашего звания,— резко сказал Сережа.— Но если Самохина завтра не явится на работу, сюда придет комендант, и вы сообщите ему все, что касается вашего звания и бармалеев.

Женщина с надеждой смотрела на дверь, но дверь молчала. Полные губы женщины дрогнули, она медленно опустила голову.

Опять комната редакции. Все те же люди работают в ней, привычно прислушиваясь к близкому грохоту разрывов. Вельш пишет, лежа на полу.

— Товарищ Вельш,— протяжно говорит Любовь Ивановна,— простите меня, но я совершенно не могу разобрать ваш почерк.

— По мере бессонницы мой почерк делается все более своеобразным,— злорадно отвечает Вельш.— Человек иногда должен спать. Сегодня вторые сутки, как я не ложился.

— Напротив, сегодня месяц, как вы не вставали с пола,— кокетливо парирует Любовь Ивановна.— Я даже не знаю, как вы выглядите, когда стоите.

— Нам лучше не говорить о том, кто как выглядит,— огрызается Вельш.

— Вы очень дурно воспитаны,— обиженно вздыхает Любовь Ивановна.— Вы говорите женщине грубости, да еще лежа.

— Поверьте, если когда-нибудь я сумею сделать вам комплимент, я встану.

— Полноте, товарищи, вы действительно очень устали,— добрым голосом вмешивается Ржанов.— Идите отдыхать, мы с Сережей сами справимся.

— Я совершенно не утомлена,— бодро отказывается Любовь Ивановна.— Мне всегда нравилось бодрствовать ночью.

— Ночью легче сосредоточиться,— саркастически замечает Вельш, вздрагивая от звуков бомбежки.— Тишина. Покой. Никто не мешает.

В прорез фанерной перегородки, заменяющую дверь в типографию, видна фигура новой наборщицы. Движения ее ловки и красивы, спортивно-деловиты. Склонившись к ней, нависает корявый силуэт Енютина.

— Эх, ручки золотые, кудри завитые,— галантно придвигается Енютин,— яблочко мое, давай помогу!

— Эх, зубки золотые, лунным светом залитые, яблочко-то не про вас,— скороговоркой выпевает Анна, стряхнув плечом руку Енютина.

Сережа задумчиво смотрит на них, и под его взглядом Анна медленно оборачивается. Облик ее совсем иной, чем вчера: она смыла с лица краску, и открылось ее настоящее лицо, совсем молодое, матово-белое, с трогательно большими глазами, под которыми кожа слегка морщилась; это не старило ее, скорее намекало на ранний опыт горестей и сообщало лицу осмысленность и человечность. Она посмотрела, как Сережа смотрит на нее, и тут же опустила густые, тяжелые ресницы.

— Прошу полюбоваться,— появляется Енютин с готовой первой полосой.— Не конфект, конечно, но для войск противника сойдет.

— Кажется, именно за этими словами обычно следует взрыв,— говорит Вельш, прикрывая руками голову.

— Ну что ж, к утру кончим,— устало замечает Ржанов.

Сережа, собрав бумаги, идет за фанерную перегородку.

— Для второй полосы,— говорит он Анне.— Задерживаем вас. Поздно уже.

— Мне что,— отзывается она,— у меня ночи свободные.

Сережа строго смотрит на нее.

Приблизив к нему лицо, Анна доверительно шепнула:

— А товарищ тот ушел и все вещички свои забрал, подчистую.

— Тем лучше,— сухо сказал Сережа.— Ведь вы, я слышал, жена фронтовика.

— Вдова... Мой еще летом без вести пропал.

Она вдруг улыбнулась и протянула Сереже маленькую, испачканную свинцовой пылью руку:

— Спасибо вам.

В комнате чуть меняется освещение: к неяркому электричеству прибавляется смутная голубизна, протекающая в закрытые окна.

— Девять ноль-ноль,— говорит Ржанов.— В управлении уже получили нашу газету. Ну вот, поздравляю вас с первым номером.

— Как раз и солнышко встало,— с робкой улыбкой сказала Анна, закатывая черную маскировочную штору.— Вот вам примета хорошая.

— Для бомбежки — безусловно,— скептически заметил Вельш.

И действительно, на светлеющем небе обозначились крестики самолетов.

Присоединившись к их далекому звуку, зазвонил телефон. Ржанов взял трубку.

— С интересом прочел вашу газетку,— солидным, чуть пренебрежительным голосом сказала трубка.— Как говорится, первый лист комом.

— А в чем дело?— встревожился Ржанов.

— Дайте-ка мне вашего поэтического юношу.

— Не понимаю?

— Ну, новичка вашего, специалиста по классической литературе.

— Сережа, кажется, это вас,— обеспокоенно сказал Ржанов.— Что-то там не в порядке.

— Товарищ лейтенант,— грозно обратилась трубка к Сереже,— вы все-таки не в «Ниве» сотрудничаете, а занимаетесь антифашистской пропагандой.

— Мне тоже так кажется,— спокойно сказал Сережа.

— Не перебивайте старшего по званию.

— Но я вас не вижу и не знаю вашего звания.

— Помолчите. Вы что, работаете в отделе трубадуров? К чему вы втиснули в статью какое-то стихотворение? Вы думаете, войска противника — это литературный кружок? Или невинных херувимов череда? Иль добрых брадобреев вереница?

— А я не кружок по изучению загадочных афоризмов,— сказал Сережа.— И я умышленно использовал стихотворение Гёте.

— Напрасно,— прикрикнула трубка.— Ваша бонна не научила вас отличать поэзию от пропаганды против гитлеризма.

— И была права. Потому что искусство — всегда пропаганда добра. Пропаганда свободы и справедливости. Пропаганда родной речи, взывающей к лучшему в человеке.

— Прекрасно!— усмехнулась трубка.— Поздравляю вас с первым взысканием и желаю успешного продолжения.

Все подавленно сникли. Анна пристально и тревожно слушала этот разговор.

— Не огорчайтесь, Сережа,— мягко сказал Ржанов. — Стихотворение действительно не очень подходит к тексту.

— Подходит,— решительно сказал Сережа.— Это не сентиментальный, а военный расчет. Немцы, может быть, не станут читать статью, доказывающую неизбежность их поражения. Но Гёте они прочтут. И хотя бы некоторым из них в этот момент не захочется убивать и быть убитым.

— Ах, Сереженька, вы правы,— встрепенулась Любовь Ивановна.— Искусство и любовь — это великая гуманистическая сила.

— О, любовь... Ивановна,— скривился Вельш.

Где-то разорвалась первая бомба.

— Сразу видно, что этот летчик еще не читал нашей газеты,— усмехнулся Сережа.— Он забыл это.

> Любовь моя, верши свое добро
> и сделай несчастливого счастливым.
> Всем страждущим спасительным приливом
> даруй свое простое серебро.

Анна зачарованно, во все детские глаза, смотрела на Сережу.

— Пригнитесь, товарищи,— сказал Ржанов.— Как бы опять стекла не вылетели.

Вдруг Вельш как-то рассеянно встал и прислонился лицом к стене.

Кульчицкая бросилась к нему в отчаянном порыве доброты:

— Товарищ Вельш, миленький! Да что вы это! Не огорчайтесь так, у меня сердце разрывается. Бомбежка сейчас кончится.

— Бомбежка?— слабым голосом переспросил Вельш.— Ах, да не в этом дело, я ее не заметил. Это все воспоминания... Воспоминания. Простите, Любовь Ивановна,— склонив встрепанную голову, он поцеловал ей руку.— Добрая вы, милая женщина. Видите, я же говорил, что встану и сделаю вам комплимент.

— Если все это завершится благополучно,— пошутил Ржанов,— вечером надо отпраздновать наш первый блин, хоть он и комом.

— Ну, я пойду,— сказала Анна, повязывая платок.— До свидания,— она застенчиво и мельком взглянула на Сережу.

— Подождите, еще не кончилось,— остановил ее Ржанов.

— Ничего, мы привычные,— улыбнулась Анна.— Мы тишины давно не слышали, научились возле смерти жить. Ничего, не беспокойтесь, спасибо вам за заботу.— И смутившись, неловко вышла.

Затворив за собой дверь редакции, Сережа увидел, что возле крыльца стоит Анна в жеребковом жакетике и высоких резиновых ботах.

— Вам что-нибудь нужно, Самохина?— добрым официальным голосом спросил Сережа.

— Только поглядеть на вас...— просто ответила Анна, затем, помолчав, добавила просительным тоном:— Может, зашли бы, Сергей Сергеевич?

— Вы зря теряете время,— жестко проговорил Сережа.

— Да разве я порченая какая?— растерянно, жалко промолвила она.

— Нет, вовсе нет!— смутился Сережа.— Вы красивая, привлекательная женщина и, наверное, многим очень нравитесь.

— А мне так, кроме вас, никого не нужно!— прервала Анна.— Правда, Сергей Сергеевич, не такой уж я плохой человек.

— Охотно верю,— неловко сказал Сережа и быстро пошел прочь.

В темноту открывается дверь, неярко осветив спящего Сережу.

— Сереженька,— окликает его Любовь Ивановна,— все уже собрались, ждут вас.

Сережа спит.

— Бедный мальчик, измучился,— осторожным шепотом продолжает Любовь Ивановна.— Сереженька, а вам письмо.

Она кладет на стол конверт и тихо выходит, притворив дверь.

Сережа вскакивает. В непроглядной черноте ярко, огненно белеет письмо — все белее, все ярче белеет, ослепляя Сережу.

Сережа бешено чиркает спичками и, зажигая их одну о другую, читает. Потом последней спичкой зажигает письмо и так, с горящей бумагой в руке, идет сквозь темноту в соседнюю комнату, где за столом, украшенным небогатой снедью, сидят Ржанов, Любовь Ивановна, Вельш, Енютин.

— Что это за факел?— удивляются все и смеются.

Сережа молчит, придавливает сапогом черный хрупкий пепел, машинально садится к столу.

Ржанов весело разливает спирт из фляги, говорит что-то. Сережа выпивает свой стакан. Веселые голоса, смех вокруг него сливаются в тяжелый ровный шум.

— А теперь за тот номер нашей газеты, который будет последним,— говорит Ржанов.— За победу!

Сережа выпивает. Как-то слепо смотрит. Он видит, что рядом со Ржановым и всеми другими в неточном радужном тумане сидит и улыбается Катя.

«Сережа,— говорит Катин голос,— прости меня. Так лучше для нас обоих. Я тебе не нужна, Сережа, иначе бы ты не уехал, не оставил меня одну. Мне было очень тяжело и одиноко,— говорит Катин голос, и по Катиным щекам льются Катины слезы.— Ты не потрудился мне помочь. Тебя не интересуют мои планы и стремления. Нашелся человек, которому было дело до моих тревог. Он помог мне. И я нужна этому человеку, я впервые узнала, что такое быть нужной. Не сердись, что

я приняла решение за нас обоих, но ведь и ты сам решил свой отъезд. Прощай, Сережа».

— Сережа, что с вами?— участливо наклоняется к нему Ржанов.

— А?— словно просыпается Сережа.— Простите, я опять стал плохо слышать. Это ничего, это от контузии.

— Милый мальчик, он просто устал,— жалостливо проговорила Кульчицкая.

Сережа видит вдруг, что и мать его здесь.

«Сыночек,— с болью говорит она,— прости ее, будь мужествен. Что же делать, если Катя может любить человека, только пока он с ней. Она вполне искренне сказала, что этого бы не случилось, останься ты в Москве. Ты сильный и смелый, сыночек. Ты еще будешь счастлив. Любовь и работа когда-нибудь вознаградят тебя. Если бы всей моей жизнью я могла бы спасти и утешить тебя!»— всем существом своим выговаривает мать и опускает голову на руки.

— Сынок... Сынок...— любовно и настойчиво говорит Енютин и тормошит Сережу.— Это ничего, ничего, ни бело, ни черно. Сынок, будет... Плоха только смерть, а слезы-то и смех— все проходит.

Сережа поднимает лицо, видит Енютина, Ржанова, Вельша, Кульчицкую, склонившихся к нему с печальным, страстно-добрым участием.

— Простите,— говорит он снова.— Я много выпил натощак.— Это сейчас пройдет.— Он медленно выходит на улицу.

Схватившись руками за что-то непрочное, уронив голову, Сережа стоит в темноте ночи. Его мутит, плечи вздрагивают. И вдруг ему отчетливо видится человек, которому интересно — в чем дело? Он приплясывает вместе с прожекторами, пересекающими небо, хохочет, одной рукой он пускает воздушные шары, другой держит цветы, с помощью третьей ест конфеты.

И тогда Сережа идет к тому дому, белеющему занавесками, алеющему геранями, уютно пахнущему целебными травами.

— Ого!— доносится вдруг из темноты.— Беспечных донжуанов череда. А также литературоведов вереница. А между тем в военное время мужьям неудобно забывать своих жен.

— Зато женам удобно забывать своих мужей,— говорит Сережа и страстно спрашивает темноту: — Послушайте, вы сами сказали, что я не гожусь для этой работы. Помогите мне попасть на передовую. Я уже совершенно здоров.

Темнота не отвечает, и Сережа бредет дальше. Он поднимается на крыльцо. Но не стучится. Поворачивается, чтобы уйти.

И вдруг дверь открылась. Босая, розовая от сна, в шубейке поверх рубашки, Анна слабо ахнула:

— Сергей Сергеевич!

— Простите меня, Анна,— глухо сказал Сережа.— Или лучше гоните меня вон. Ведь я пришел только потому, что меня бросила жена.

— Господи!— только и прошептала Анна.

— Я пойду,— произнес он, справившись с собой.

— Не уходите, Сергей Сергеевич, милый вы мой,— Анна взяла его за руку, сильно и ласково ввела в сени.— Вы себя мыслями бог знает до чего доведете...— и беспомощно прибавила:— Хотите молочка холодного?

Не дожидаясь его ответа, она метнулась куда-то и поставила перед ним стакан молока. Он долго, долго пил холодное, ломившее зубы молоко, не видя ее, забыв о ней. Она все смотрела на него, грустно подперев щеку. Потом тихонько стала стелить ему на полу.

— Вот, спать ложитесь,— сказала она тихо и ласково.— Матрац сеном пахнет, лютиками. Вам тут хорошо будет спать.

— Я не засну,— вяло сказал он, но лег на колко-мягкий, сеном набитый матрац.

— Заснёте,— добро возразила она и присела около на пол. — Спи, спи, милый мой,— выговорила она тихим, баюкающим речитативом.

Под звездой, под луной,
Под войной, под виной предо мной.
Все уйдет: и луна,
И война, и вина,
Ночь от дня, словно ты от меня.

Сережа спал уже. Она улыбнулась, осторожно вытерла белый след молока около его губ и, неслышно ступая, вышла.

Комната редакции без каких бы то ни было перемен.

— Сережа,— огорченно сказал Ржанов,— опять вас Хохлаков вызывает. Ума не приложу, чем вы его прогневали.

— Сергей Сергеевич,— позвала из-за перегородки Анна, и Сережа подошел к ней.— Я-то знаю чем — моя беда. А нельзя мне пойти? Что же вам безвинно обиду терпеть?

— Ну вот еще,— улыбнулся ей Сережа.— Без вас типография станет.

— Товарищ Хохлаков у себя?— спросил Сережа у девушки в военной форме.

— Он... он сейчас придет,— смущенно сказала девушка.

— Тогда я зайду попозже.

— Нет, подождите, — окончательно смутилась девушка.— Он — там. — Она указала в конец коридора, где на двери были выведены два нуля, а к ним мелом приписано: «шансов у Гитлера спасти свою шкуру».

Сережа прошелся несколько раз по коридору, потом тихонько пропел себе под нос:

— Спешащих лейтенантов череда... Минуток драгоценных вереница...

— Товарищ лейтенант,— донеслось из-за двери.— А вы знаете, на что наши бойцы вашу газету используют?.. А также на самокрутки. Не долетает она до войск противника. У летчиков только бомбы на уме, вот они и сбрасывают бумагу еще до линии фронта. Так что завтра вылетайте на бомбежку, проследите за распространением газет и листовок. И опять же поближе к родине великого Гёте.

— Слушаюсь!— обрадовался Сережа.— От всей души благодарю вас, товарищ Хохлаков.

Светлое круглое озерко луны, разлившееся в темной комнате. И две головы рядом. Сережа внимательно, удивленно смотрит на чистое, спящее, детски-женское лицо.

— Что ты, родной?— вдруг проснувшись и приподняв голову, испуганно прошептала Анна.

— Ничего,— сказал Сережа,— спи.

— Ты не думай, не мучай себя...

— А я не думаю, спи.

— Может, я мешаю тебе? Хочешь, я уйду.

— Ну что ты!— Сережа привлек Анну к себе, и она благодарно приникла к нему.

— Я вот тоже думаю,— тихо сказала она.— Только сейчас мои думки веселей твоих. А прежде горько мне было. Как разбомбило наш дом, перебралась я к Тарасихе. А у нее лейтенант стоял, он пути восстанавливал. Устроил меня на железную дорогу работать. Сколько я от него натерпелась — сказать нельзя. Когда понял он, что добром не возьмет, стал донимать по работе. Наломалась я, ни рук, ни ног не чую, а как вечер — он снова подсыпается. А деться мне некуда, хоть совсем пропадай. Тут и появился начальник тот, солидный такой, самостоятельный. Врать не буду, обрадовалась я ему... Только уж больно он меня бармалеями своими стращал. Как я боялась-то их! Фу, гадость какая!— она и вздрогнула и засмеялась, снова припала к Сереже.— Я такая, Сергей Сергеевич, какой меня близкий человек лепит. При Федоре, муже моем, была я простая, веселая, никакой работы не боялась. При начальстве вон барыней заделалась. А при вас...

— А при мне?— взволнованно повторил Сережа. Он подумал, что получит сейчас самую точную оценку самого себя.

— Счастливой...— сказала Анна.

Сережа услышал, когда проснулся, как Анна хозяйничает в кухне и поет, похлестывая веником, позванивая чашками.

Во зеленый сад пойду,
ах, гулять в тот сад зеленый,
отражусь в его пруду,
чтоб мой милый удивленный
увидал меня вдвойне
распрекрасной, развеселой
на земле и на воде
возле ивы разветвленной.

— Аня,— сказал Сережа.— Как мне хочется во зеленый сад. И пруд чтобы был.

— Что ты проснулся?— обрадовалась она.— Рано еще... Господи,— сказала она вскоре,— что в газете написано! Как я, женщина, даже хуже меня на вид, а ей присвоили звание Героя Советского Союза. Румянцевой Евгении Петровне.

— Что ты там говоришь?!— закричал Сережа.— Это же Женька! Я говорил тебе. Где газета?— он бросился к Анне.

Анна стояла бледная, опустив руки.

— Сергей Сергеевич,— сказала она как-то испуганно,— простите меня, дуру, я ее в печь бросила, печь у меня не разгоралась. Вот я и бросила.

— Ты что, нарочно это сделала?— гневно спросил Сережа.

— Нарочно, Сергей Сергеевич,— поникла головой Анна.— Чтобы вы о своем не вспоминали.

— Ну, ладно,— сдержанно сказал Сережа.— Прости меня. У меня, кроме Женьки, никого не осталось. А газету я найду.

Анна горестно смотрела на него.

— Мне пора,— спохватился Сережа.— Надо ехать на аэродром.

Он быстро поцеловал Анну и вышел.

Артур весело врезáл «виллис» в извилины и ухабы дороги.

— Вот это да!— заорал он, обернувшись к Сереже и указывая на молоденькую регулировщицу.— Ей надо в раю движение ангелов регулировать, а не здесь стоять. И еще одна бежит! Что это, сколько баб развелось — к победе, что ли?

— Артур, притормози на минуту,— попросил Сережа, узнав в бегущей женщине Анну.

Задыхающаяся, красивая, с налипшими на лоб колечками волос, Анна всей силой разгоряченного тела, хранящего инерцию бега, привалилась к Сереже.

— Ну что ты?— ласково спросил Сережа.

— Плохая я с вами была сегодня,— быстро заговорила она,— даже слова доброго не нашла. Что-то мне так тяжело было, словно навек расстаемся. Вы уж простите меня.— Взяв Сережу за воротник, она приблизила к себе его лицо и жадно глядела, словно старалась запомнить.— Ну вот теперь и хорошо! Счастливого пути!— и осталась одна на дороге.

— У тебя «Правды» сегодняшней нет?— через некоторое время спросил Сережа.

— Остановимся где-нибудь, найду,— отозвался Артур.

— Как странно,— задумчиво произнес Сережа.— Была такая маленькая девочка, Женька Румянцева, и вот пожалуйста — Герой. Выходит, сбываются мечты, даже самые фантастические.

— А она кем вам приходится?— серьезно спросил Артур.

— Товарищем. Очень близким. Учились мы вместе.

— Понятно,— сказал Артур.— Я читал про нее. Замечательная летчица. И красивая. Только газету я забыл. Сейчас вспомнил, что забыл.

Он долго молчал. Потом сказал, невесело как-то, скорее по привычке:

— Вот в том лесочке мы знатно с одной девахой погуляли. Глаза у нее — что шмели.

Было совсем темно, когда Сережа подошел к самолету, с которым ему предстояло лететь. Экипаж ночного бомбардировщика не проявил к Сереже ни малейшего интереса. И молчаливый командир корабля Белов, и флегматичный штурман Чернов, и подвижный, суматошный стрелок-радист Лягушкин — все они были молоды, вероятно, одних лет с Сережей.

— Корреспондент, что ли?— осведомился Чернов.

Белов только глянул молча; меховой комбинезон придавал ему солидность и какую-то надменность.

— Вроде,— скромно ответил Сережа.

— Стола у нас там нет — на чем писать будешь?— лениво спросил Чернов.

— Придется твоей спиной воспользоваться, так что ты смирно сиди,— сказал Сережа и по маленькой шаткой лестнице на крыло и потом через нижний люк проник в кабину радиста. Он зажег карманный фонарик и огляделся. Отсек, в котором он оказался, не был в прямом смысле кабиной, а просто хвостовой частью самолета. В передней части были расположены радиоаппаратура, приборы и откидное сиденьице, под куполом из плексигласа установлен второй пулемет. Все остальное пространство, сужающееся к хвосту, было завалено кипами газет и листовок.

В кабину ловким, кошачьим движением проскользнул радист и, весело глянув на Сережу, сказал:

— Не прижмите тяги руля, товарищ корреспондент! Аккуратненько.

— Слушаюсь, товарищ Лягушкин!— в тон ему ответил Сережа.

— Я не Лягушкин,— строго объяснил радист.— Я Ля́гушкин. От слова «лягу спать».

Взревели моторы, самолет вырулил на старт, застыл на миг и, задохнувшись собственным ревом, побежал по неровности взлетной дорожки. Внутри кабины таинственно мерцали приборы, желтела полоска шкалы, кошачьим глазком горела маленькая лампочка, озаряя лицо радиста бледной зеленью. Над верхним люком повис пучок серебряных звезд, а под нижним, зримая, проплыла земля.

— Пересекаем линию фронта!— радостно сообщил Лягушкин.

Внезапно пахнуло леденящим холодом, незнаемой пустотой бездны: радист открыл нижний люк.

Сережа осторожно склонился над зияющим, опасно-черным провалом.

Радист взялся за кипы листовок.

— Можно мне?— умоляюще крикнул Сережа и с силой протолкнул вниз застрявшую пачку, за ней, вторую, третью... Наконец, рука его поймала пустоту — дело сделано.

Вдруг Сережу оглушила тишина — самолет шел с выключенными моторами.

— Вы всегда здесь листовки сбрасываете?— спросил Сережа— Как же они к нашим бойцам попадают?

— Не знаю,— ответил радист.— Разве что они за ними в немецкий тыл ходят.

Самолет вздрогнул от легкого толчка, пол будто взгорбился и тут же прогнулся.

— Это уж наш груз пошел!— крикнул Лягушкин.— Воздушный поцелуй фашистам!

Погасив звезды, над верхним люком всплыло красивое розовое облачко, потом еще одно, потом несколько; внизу, на земле замигали огненные точки и тире — по самолету били зенитки.

Внезапно кабина озарилась мертвенно-белым светом, и Сережа, будто при вспышке молнии, увидел радиста, рацию, приборы и свои лежащие на коленях руки, похожие на бескровные, в прозелень, руки утопленника. Он склонился над люком, и в глаза ему ударил слепящий сиренево-голубой луч вражеского прожектора. Самолет надсадно ревел, тщетно пытаясь уйти от него, казалось, он прилип к нему, и уже не воля пилота царила в небе, а воля луча, медленно и неуклонно ведущего самолет к гибели.

Сережа услышал вдруг громкий, заглушающий шум мотора стук своего сердца. Кабина вновь погрузилась в темноту, а над верхним люком сплывшиеся облачка образовали сплошное алое поле. Самолет все же вырвался из него, набрал высоту и словно притаился в спасательной черноте неба. И вдруг она снова осветилась — близким живым огнем, от которого уже нельзя было уйти, собственным огнем самолета.

— Запятая, если не точка,— проговорил Лягушкин.— Теперь держитесь покрепче — будет вынужденная посадка.

Самолет быстро пошел вниз, будто ярким факелом освещая свою гибельную дорогу.

На одно мгновение Сережа увидел другие огни, другой, детский, шуточный самолет и в нем Женю, раскинувшую руки,— чем быстрее он взмывал в вышину, тем стремительнее летел вниз Сережа.

Самолет, планируя из последних сил, срезав деревья и кусты, рухнул в прогалину леса. Освещенные его пламенем, четверо людей спрыгнули в снег и на секунду остановились.

— Извините за беспокойство, товарищ корреспондент,— сказал штурман.

— Пожалуйста,— ответил Сережа и, набросив на него свою куртку, стал тушить его горящую одежду.

Белов глянул на догорающий самолет и, взмахнув рукой, быстро и сосредоточенно пошел в чащу — при его молчаливости это, вероятно, означало приказ следовать за ним.

— Стой!— властно сказал Сережа. Все в недоумении остановились.

— Ты что?— грозно спросил штурман.— Не слышал приказа командира углубляться в лес?

— Мы уже на земле, вы не заметили?— спокойно и сильно сказал Сережа.— Я был пехотным командиром и принимаю на себя командование. Всем следовать в сторону дороги.

Люди молча смотрели на него.

— Последний раз объясняю приказание. Нас будут искать именно в лесу. Именно в направлении линии фронта. Мы пойдем левее и по дороге.

Сережа решительно зашагал влево. Остальные переглянулись и последовали за ним.

Они быстро двигались вдоль обочины, прикрытые темной тенью деревьев.

Вдруг — неясная речь, хруст веток и снега.

— Ложись,— шепнул Сережа. Они разом свалились в узкий кювет, полный глубокого, мягкого принявшего их тела снега.

Как час, прошло пять минут. Лягушкин нетерпеливо зашевелился.

— Лежать!— шепотом приказал Сережа и стал глубоко зарываться в снег, накидывая на себя его белое прикрытие. Три человека повторили его движения.

И снова тишина. Тишина. И над самой их головой тихий, редкий, чужой говор, шаги нескольких человек на дороге. Не шевелясь, чуть скосив глаз вверх, сквозь снег, повисший на ресницах, Сережа увидел сапоги, перешагивающие канаву и направляющиеся в глубь леса, в сторону, где догорел уже, наверно, их самолет.

— Я говорил: смерти нет, пока не помрешь, конечно,— весело прошептал Лягушкин, когда они двинулись дальше.— Все Лягушкины до восьмидесяти двух лет жили.

— И все были разговорчивые?— тихо одернул его Сережа.— В отличие от всех Беловых.

Только когда стало светло, они вошли глубоко в лес, медленно двигаясь на восток.

— Поляница какая,— сказал Чернов,— целый аэродром.

— В обход, направо,— приказал Сережа.

— Не лень, вам, товарищ лейтенант?— со скукой возразил Чернов.— Леших, что ли, вы боитесь?

Сережа молча пошел направо. Они огибали края поляны, не выходя из-за густой каймы деревьев.

— Летать-то веселее,— заметил Лягушкин.

— А ты давно летаешь?— поинтересовался Сережа.

— С начала войны,— гордо ответил радист.— Я даже с майором Румянцевой летал.

— Что?— Сережа первый раз повысил голос, даже рукой ухватился за Лягушкина.— Ну, как она?

— Да вы разве не знаете? Не читали в газете?— печально удивился Лягушкин.— Да ведь она...

— O Eichhörnchen!..— вдруг донеслось с поляны.

Они бросились в снег.

Высоко над головами лежащих раздался выстрел. Белка, испуганно, мелькнув хвостом, метнулась вверх. Потом вниз. Еще выстрел. И еще. Раненый зверек, отчаянно пытаясь спасти свою малую жизнь, скакнул на другое дерево, сорвался, зацепился за густой кустарник, близко к лежащим людям, напряженно следящим за этой смертельной борьбой. И еще один выстрел. И все.

На поляне засмеялись, голоса стали отдаляться и затихли.

— Сволочи,— сказал Чернов.— Эту-то душу зачем погубили?

Все медленно поднялись. И только Лягушкин лежал, лежал на земле.

— Лягушкин,— позвал Сережа.

Лягушкин все лежал.

Они осторожно приподняли его. У него было совсем молодое, милое, радостное лицо.

— А говорил, что смерти нет...— тихо, про себя произнес Чернов.

— Может, и нет,— отозвался Сережа.

Они зарывали его в снег, а лицо его, словно не омраченное смертью, все еще было видно. И вдруг Сереже показалось, что это сразу и Лягушкина, и Оськи, и Павлика лицо, и так страшно было ему видеть это, что он закрыл глаза ладонью...

Белов и теперь не сказал ни слова, только смотрел, словно не понимая, на белое возвышение снега и долго оглядывался на него потом.

— Пойдем, пойдем, командир,— ласково сказал Чернов.

Они опять пошли на восток, вдруг Чернов вернулся, взял маленького много раз умертвленного зверька и зарыл его.

Опять ночь. Сережа осторожно пробирается к дороге, возвращается к товарищам:

— Здесь тоже не пройти. Бронетранспорты.

— Да, не перебраться нам через эту дорогу,— меланхолично говорит Чернов.— Крепко они за нее держатся.

Они снова идут через лес.

Им Ханновер,
Им Ханновер,
Им Ханновер ан дем Майнен! —

поет кто-то невдалеке.

Они пригибаются, тихонько раздвигают кусты. Вдоль дороги в некотором отдалении один от другого горят три костра; около каждого по часовому. Один делает круги вокруг огня и продолжает петь.

Хабен вайбер,
Хабен вайбер,
Хабен вайбер дике байнеп.

Сережа делает знак рукой и ползет к костру, прячась за низкорослыми кустами.

Хабен вайбер,
Хабен вайбер,
Хабен вайбер дике байнен
Унд ди аршен апфельрунд!..

Печальное пение вдруг обрывается. Неясно видный издалека, возле костра стоит Сережа.

— Willy! — встревоженно окликает его другой часовой. — Willy! Warum schweigst du?..

Хабен вайбер,
Хабен вайбер дике байнен
Унд ди аршен апфельрунд...—

хрипло выпевает Сережа.

Два немца, видно заподозрив что-то неладное, пристально глядят в его сторону. И исчезают.

Сережа, Белов и Чернов бегут сквозь заросли. Останавливаются, тяжело дыша.

— А ты хорошо поешь, лейтенант,— говорит Чернов.— Что это за «аршен»?

— Задницы,— отвечает Сережа.— Его последние слова были: «В Ганновере у женщин толстые ноги и задницы круглые, как яблоко».

— Да, — вздыхает Чернов,— А Лягушкина уже не воротишь.

— Пошли,— говорит Сережа.— Теперь остались пустяки: пересечь линию фронта.

Совсем рассвело, когда они оказались в поле.

— Ну, прятаться некуда,— заметил Чернов.— Простор, как в небе.

Они услышали шум машины и по привычке бросились на землю.

— Сдурели, что ли, под колеса бросаться!— заорал на них водитель.— Это вам не мирное время!

Они оторопело подняли на него заросшие лица.

— Привет тебе из немецкого тыла,— сказал Чернов.— Вези до города.

— Ну, как там, у немца в тылу?— спросил водитель, когда они уселись.

— Хорошо,— сказал Чернов.— Там в Ганновере у женщин толстые ноги и задницы круглые, как яблоко.

— Эй, лейтенант!— Белов тронул за плечо Сережу.— Полетишь еще с нами?

— А как же,— отозвался Сережа. И добавил:— Хоть голос твой услышал, я уж думал, ты немой.

— Это я его для пения берегу, у меня после войны талант откроется.

Машину тряхнуло, их толкнуло друг к другу, они обнялись и засмеялись.

— Эх, только Лягушкина не воротишь,— сказал Чернов.

— Не нужен вам сотрудник, знающий немецкий язык?— спросил Сережа, появляясь в дверях редакции.

Все оцепенело смотрели на него, сначала ему никто не ответил.

— Сереженька!— закричала Любовь Ивановна, бросаясь к нему.— Ну разве можно так пугать пожилых людей?! Чего только мы тут не передумали!— Она плакала, пилотка ее упала на пол.

Ржанов крепко взял Сережу за плечи.

— Ну, дорвался-таки до подвигов?

— Очень рад, очень рад,— лепетал Вельш.— Мы так волновались за вас — здесь были такие бомбежки!

— А, руки-крюки!..— приветствовал Сережу Енютин, появляясь из-за фанеры.— Вернулся все-таки в наборной кассе пальцем ковырять. Я же вам говорил: он семь смертей одолеет, только бы еще раз енютинский голос услышать. Ну, давай твою крюку!— И он радостно затряс Сережину руку.

Сережа улыбался, пожимал руки и непрерывно глядел на проем в фанере. Но оттуда никто больше не приходил. Сережа все ждал. Все притихли и тоже смотрели на дверь. Вдруг оттуда вышел солдат в фартуке, с широким, восточным, улыбающимся кругом лица.

— Вот наборщик наш новый,— пробормотал Енютин.

— А где Анна?— спросил Сережа.

— Всех жителей города послали на ремонт путей,— сказал Ржанов.— Мы ничего не могли сделать. Четвертый разъезд. Тридцать минут на машине. Кажется, Артур отдыхает, кстати, вы тоже.

Сережа толкнул дверь, за которой несколько бойцов занимались каждый своим: кто спал, кто чинил одежду, кто писал письмо.

— Хлопцы, Артура никто не видел?

— Из хлопцев Артура сегодня никто не увидит,— ответил один боец.— Зато девчата многие повидают.

— Вон дружок его спит,— сказал другой,— у него надо спросить. Петь, а Петь,— толкнул он спящего,— слышь, что ли? Артура твоего спрашивают. Где он артурит-то?

Тот продолжал спать.

— Да он небось у Зинки в госпитале,— предположил первый боец.

— Как бы не так,— живо возразил спящий,— я ей уже неделю назад прощальное письмо носил.

— Ты что же перед товарищем лейтенантом дурочку строишь?— с отчаянием упрекнул его второй боец.

— А я сплю, я всю ночь на посту стоял,— сказал спящий.— И снится мне, что я генерал. Так что ты уважай меня. Подождите, может, я во сне проговорюсь.— Он похрапел немного и сказал:— В столовой ищите, больше негде ему быть.

Несмотря на надпись «закрыто», Сережа вошел все-таки в столовую. В ее пустоте только один стол был накрыт — крутая гора каши поднималась над тарелкой, Артур лениво тыкал ее ложкой, а рядом, обняв его, сидела молодая подавальщица.

— Что-то каша пресная,— сказал Артур. Девушка поцеловала его в щеку.

— Ну, а теперь как?

— Так себе,— капризничал Артур.— Еще чего-то не хватает.

— Ой,— испугалась девушка,— закрыто ведь!

— Вернулись, товарищ лейтенант?!— радостно воскликнул Артур.— Молодец я все-таки — ни минуты не верил, что с вами беда приключилась!

— Слушай,— сказал Сережа,— ты извини, что я не вовремя. Подбрось меня до четвертого разъезда.

— Тридцать километров, всего шестьдесят,— подсчитал Артур. — В шестнадцать ноль-ноль мне начальство везти. А что, важное дело, товарищ лейтенант?

— Надо мне одного человека выручить.

— Поехали!— вскочил Артур.— Успеем! Да,— обернулся он к девушке,— я, кажется, забыл вам сказать: вы мне очень нравитесь и хотелось бы с вами встречаться.

— Это вы всем так говорите,— кокетливо вздохнула она.

— Я?— поразился Артур.— Да я даже слов таких не знал, вот только сейчас придумал. Товарищ лейтенант мне давно замечание делал, зачем это я так женщин избегаю, в них ведь украшение жизни. Ну, до скорого!

— Разрешите один вопрос, товарищ лейтенант,— обратился он к Ракитину, когда они уже тряслись в «виллисе».— Этот человек — женщина?

— Да,— сказал Сережа.

В ответ Артур так нажал на аксельратор, что только ветер засвистел.

Они неслись по дороге со всем возможным бешенством старенького мотора.

— Товарищ лейтенант,— сказал Артур через некоторое время.— Вы не знаете, сколько раз в жизни человек может любить?

— Не знаю,— признался Сережа.

— А я так думаю,— задушевно продолжал Артур,— много раз может любить, и даже всегда, но уж один раз, последний, так любить, так лю-бить. Любить, одним словом. И, может, это единственный раз и есть.

Сережа молчал, думая о своем, а Артур все говорил.

— А я ведь никого никогда не любил. Ну, ходил там: «вы мне нравитесь», «Риориту» танцевал, все думал: может, она только на вид такая нелюбимая... Но нет, не любил. Один раз собрался, а тут война началась.

— Полюбишь еще,— сказал Сережа.

— Обязательно!—пообещал Артур, выкручивая баранку.

— Четвертый разъезд!— провозгласил он наконец, вытирая с лица грязный пот.

Вокруг ни души. Артур посигналил. Долгий тоскливый звук потерянно прозвучал в темноте. Из сторожки показался старик в валенках и бабьем платке.

— Дедушка,— обратился к нему Артур,— где тут женщины на путях работают? Ходишь к ним небось, а, дед?

— Далеко ходить-то в мои годы,— ответил дед.— Верно, работали они тут, только вчерашний день перебрались на семерку — верст сорок отсюда. Там пути разбомбило.

— Разрешите один вопрос, товарищ лейтенант?— снова обратился Артур к Сереже.— Эта женщина — ваша?

— Да,— сказал Сережа.

— Поехали! Товарищ лейтенант,— вспомнил вдруг Артур,— а Хохлакова-то разжаловали! Складом теперь заведует. Так сказать, овчинных полушубков череда и концентратов пшенных вереница.

Начало смеркаться, когда машина подкатила к седьмому разъезду. Еще издали увидели они за разрушенной водонапорной башней темные фигуры работающих женщин. Ломая ледок, непрочно затянувший широкие лужи, Артур подвел машину вплотную к путям. Ни одна из женщин не обернулась. Все они были в ватниках, в платках, повязанных по самые брови, в больших брезентовых рукавицах. Сосредоточенно, угрюмо долбили они киркой мерзлую землю.

— А Самохиной нет здесь?— спросил одну из них Сережа, не находя взглядом Анну.

Женщина подняла темное усталое лицо.

— Нету... Дрезину ей дали — домой ехать. У ней...— она осеклась вдруг, коротко махнув рукой, и снова взялась за кирку. И добавила неожиданно, устремив на Сережу светлые, печальные глаза:— А уж ждала вас... Все плакала да божилась, что живой вы. Видать, не судьба. Да может, не уехала еще,— оживилась она,— вон станция-то, посмотрите.

Сережа, проваливаясь в глубокую воду луж, бросился туда, где за водокачкой, за другими разрушенными строениями косо стояла хибара, означающая станцию. Обмерев всем существом, Сережа увидел: нелепо, высоко, непонятно на дрезине стоит Анна, а старуха с флажком говорит ей что-то и флажком же ее крестит, видно прощаясь.

— Аня! — закричал Сережа, перепрыгивая через шпалы.

Анна обернулась, лицо ее мертвенно исказилось, словно от страха, рот дико открылся для крика, но не крикнул, и всей тяжестью тела нажала она на рукоять. Дрезина тронулась, пошла быстрей, быстрей. В каком-то тупом ужасе протянув к ней руки, Сережа бежал, стараясь сократить расстояние между ними. Анна казалась ему почти страшной, огромной, когда, озираясь белым чужим лицом, своей исступленной силой влекла вперед железный грохот дрезины — все дальше и дальше от него.

Наконец, Сережа остановился и пошел назад, вслух считая шпалы:

— Раз, два, три, четыре, пять... двадцать, двадцать один, двадцать два... Девяносто девять,— доложил он старухе.— Не хватает одной...— Сел на рельсы и опустил голову.

Старуха с флажком, такая морщинистая, что слеза по лицу не могла литься прямо и долго, криво кружила, перед тем как упасть на склоненную Сережину голову, все гладила Сережу, вздыхала и бормотала:

— Ты поплачь, поплачь... Легкость тебе от этого будет... А уж как легкость-то эта тяжела — не приведи бог в себе носить. Она-то навсегда отплакалась. Если когда дите у нее помрет, и то не заплачет,— высохло в ней то облачко, из которого слезы льются. Ты не осуди ее, милый, на нее теперь суда нет. Калека ее с войны вернулся. Думали, помер, а он ползком домой приполз. Она знала, что ты придешь, вот и торопилась. Милосердная она, Анюта, против себя пошла. Учила она меня прощаться с тобой: спасибо, говорит, ему за все, и за слезы спасибо, и люблю. И храни тебя господь,— от себя добавила старуха, осенив Сережу флажком, и буднично уже вздохнула:— Сейчас все против себя живут. Вот и я, мне уже обряжаться пора, а я все семафором работаю...

Сережа встал и пошел к машине.

— Поехали, товарищ лейтенант?— осторожно спросил Артур, отводя глаза.

— Ты вот что, Артур,— быстро сказал Сережа,— ты, Артур, поезжай один. И спасибо тебе. А я — все, я — дезертирую.

— Как?— остолбенел Артур.

— На фронт я бегу,— объяснил Сережа.— Может, когда увидимся...

...И женщина с сияюще-белой головой стоит у окна. А там внизу, по городу, до краев наполненному солнцем, идет ее взрослый, немолодой, седой сын. «Как мало он изменился»,— думает мать. «Как он изменился!»— думают Чистые пруды.

Ну что ж, и Чистые пруды изменились, в них нет былой дикости и привольности, они стали нарядней и современней. Но Сережа узнает их по воде, ведь вода — это главное, если речь идет о прудах.

Много детей — их стало еще больше, много женщин, много неба.

Сережа садится на скамейку и ждет.

Мальчики, девочки и взрослые люди проходят мимо него, смеются, оглядываются, но никто не останавливается у скамейки.

— Сережа,— говорит женщина.

— Нина.

Она садится рядом с ним, и они долго улыбаются друг другу.

— Ну, как ты живешь?— спрашивает он ее и знает, что слова его неточны и не называют той жизни, которую прожили они за двадцать лет.

— Ничего,— говорит она.— Работаю. У меня дети. Папа живет с нами, помогает мне с ними бороться. У них ужасные характеры. Старший сын собирается жениться. Того гляди буду бабушкой. Ну, а ты, стал знаменитым?

— Нет, – улыбнулся Сережа.

— Неправда, не скромничай,— перебивает его Нина.— Я-то по-прежнему читаю только «Вечерку» — времени не хватает, но мои сыновья гордятся, что я училась с тобой в одной школе. И, кроме того, ты добился главного. Как это называется? Знаешь, я такая же дура, как и раньше. Может быть, это называется жить не день за днем, а жить каждый день, жить сильно, без скуки, касаясь людей... Ну, а я чего добилась? Даже мой киноактер постарел и перестал сниматься,— она засмеялась.— Разве что детей? А теперь вот добьюсь внуков.

— Ну что же, это не так мало.

— Правда, муж у меня— хороший инженер.

— Ну вот видишь...

Они помолчали.

— Сережа, пойдем к нам?— предложила Нина.— Посмотришь на моих парней.

— Я обязательно зайду как-нибудь,— горячо сказал Сережа...— А сейчас... ты прости меня, Нина... и вообще прости меня... Но я еще подожду.

— Сережа,— Нина коснулась его плеча,— ты же знаешь, что они не придут.

— И все-таки я подожду,— сказал Сережа.

— Ну, как знаешь,— поднялась Нина.— Тогда я пойду. А то мои дети не сумеют поужинать, но зато сумеют за это время жениться.

Она ушла, но вдруг вернулась:

— Сережа, милый, я так рада, что ты пришел на Чистые пруды и я тебя увидела.

— Я не мог не прийти, ты же знаешь.

Они еще раз простились.

Становилось темно, а Сергей Сергеевич все еще ждал кого-то. Задевая его, мимо проходили девушки в белых платьях и юноши в черных костюмах.

И вдруг Сережа увидел... впереди него, спиной к нему... шла девушка с большими пепельными волосами... и еще одна девушка, и трое юношей. Все они были так похожи, так на кого-то похожи.

Они быстро шли по аллее, и за ними быстро шел седой человек с цветами.

Голоса друзей всплывали в нем так отчетливо, как будто он их слышал.

— Мой любимый бедный старый друг... Твоя жизнь была нелегкой...

— Я вкусил много наук, чтобы проверить сказочно простые истины: мир прекрасен, зло побеждается добром, жизнь переживает смерть, и друзья остаются друзьями.

— Видите самолет из чистого серебра? Я не могу спуститься к вам, но машу вам рукой и оставляю белый след в синем небе!

— Почему вы не изменились? Почему вы совсем не изменились?

Первой обернулась девушка с пепельными волосами и внимательно и удивленно посмотрела на Сергея Сергеевича. Нет, у нее было совсем другое лицо. Но все же он протянул ей цветы:

— Вот... возьмите, пожалуйста...

Она растерянно взяла букет, и тогда другая девушка и юноши тоже оглянулись и остановились. Нет, у них были совсем другие лица. И все же Сережа улыбнулся им.

— Что случилось?— воинственно спросил самый молодой из них.

— Ничего,— сказал Сережа.— Просто я ждал друзей, которые не смогли прийти, и мне некому было отдать цветы.

Что-то было в его голосе, отчего они посмотрели на него с добротой и словно с сожалением.

— И вы еще долго будете их ждать?— с участием спросила девушка с пепельными волосами.

— О, очень долго,— ответил Сережа.

— А как же цветы?

— Ничего. Следующей весной вырастут другие. И следующей весной. И следующей весной.

— Вот чудак,— сказала другая девушка.— Но какая красивая у него седина.

Высокий парень строго взял ее за руку.

Молодые люди переглянулись, засмеялись и пустились бежать по аллее Чистых прудов.

Сергей Сергеевич смотрел им вслед, пока их было видно в сумерках.

А песенка о Чистых прудах с тех пор не изменилась:

Пока чисты вы, Чистые пруды,
есть чудеса, как утверждают дети,
и девушка проходит у воды,
и нравится мне жить на белом свете...



Сергей ЮТКЕВИЧ

Размышления о киноправде и кинолжи

I

Первого ноября 1962 года в одной из аргентинских газет была помещена следующая заметка: «Оператор Рикардо Агадо решил снять наиболее драматично и реалистично быстро мчащийся экспресс. Для этого он лег со своим аппаратом на рельсы в ожидании приближения поезда... Все, что от него осталось, было отправлено в ближайший морг». Заметка озаглавлена: «Кинематографист — жертва реализма».

Этот анекдотический случай в гиперболической форме отражает тему, главенствующую сейчас на страницах мировой кинопрессы: как приблизиться к наиболее реалистическому воспроизведению действительности, что такое «киноправда» и как ее достичь?

Кинематографисты, называющие себя передовыми, восстали против бутафорского мира Голливуда, вооружились портативными камерами, миниатюрными микрофонами, которые можно воткнуть в галстук вместо булавки, отказались от сценариев, павильонов, актеров, вышли на улицы и накручивают тысячи метров пленки, стараясь захватить «жизнь врасплох».

Романтически настроенные критики сравнивают их с первыми золотоискателями Калифорнии, вручную промывавшими сотни тонн речного песка в надежде отсеять крупицы драгоценного металла.

«Киноправда», «Жизнь, как она есть» — лозунги, знакомые нам еще со времени первых опытов Дзиги Вертова, пестрят сегодня на страницах самых серьезных теоретических киножурналов.

В Лионе в 1963 году созывается специальная конференция, на которую съезжаются со всех концов мира адепты «киноправды». Манифесты советских «киноков» переводятся на все иностранные языки. В заграничных фильмотеках прокручивают до дыр фильмы Дзиги Вертова и Эсфири Шуб. Жорж Садуль в одном из последних номеров «Леттр франсез» предрекает, что наступающий 1964 год весь пройдет под знаком «киноправды».

Прокатчики удивленно разводят руками: в кинотеатрах фильмы, смонтированные из старой кинохроники, не уступают по сборам американским боевикам.

На экранах европейских столиц появляются один за другим то фильмы Эрвина Лейзера, смонтированные в основном из нацистской хроники, то французов Жана Ореля и Анри Торрана, посвященные событиям первой мировой войны и послевоенным «безумным годам», фильмы Фредерика Россифа о трагедии Варшавского гетто и гражданской войне в Испании, а также антисоветская стряпня под громким названием «От царя до Сталина».

Продюсеры вкладывают деньги в различные «фильмы-анкеты», возникшие с легкой руки Жана Руша. Этот известный ученый-этнолог, пользуя любительскую кинокамеру для фиксации быта и обрядов черного населения Африки, заразился кинематографическим вирусом и стал пробовать свои силы уже в качестве автора полнометражных фильмов, совмещая в одном лице сценариста, режиссера и оператора.

В первом полнометражном фильме «Я — негр» Жан Руш обратился к судьбам негритянского люмпен-пролетариата, обитателей окраин Абиджана.

Под прицел кинообъектива он взял черных, исковерканных цивилизацией, но сохранив-

ших природное простодушие и наивность, чья нищенская жизнь и бесправное существование скрашиваются тем, что живут они двойной жизнью, придумывая себе псевдонимы, заимствованные из лексикона американских кинобоевиков.

Он подружился с этими обитателями бидонвиля, подверг их длительному кинонаблюдению, каждодневно фиксируя их трудный быт и жалкие развлечения, а смонтировав фильм, попросил главного участника импровизационно прокомментировать его своим текстом.

Почти одновременно такой же эксперимент провел и американский режиссер Лайонел Рогозин. После жестокой и правдивой новеллы о нравах Бауэри — нищенского квартала Нью-Йорка — он полулегально снял фильм «Вернись, Африка!», подпортив его сильную документальную сторону элементами мелодраматического сюжета.

Оба эти фильма, несмотря на внешние приемы «киноправды» — отсутствие профессиональных актеров, частично спрятанная камера и т. д.,— страдали весьма существенным недостатком. Они обходили главную тему, волнующую народы Африки, то есть национально-освободительную борьбу. Режиссеры акцентировали «эстетику нищеты», поэтому и героев своих избирали они отнюдь не среди тех, в чьих руках действительно находятся будущие судьбы черного материка.

В следующем своем фильме «Человеческая пирамида» Жан Руш решил атаковать расовую проблему. Он искусственно соединил перед аппаратом в одном классе колледжа белых и черных студентов с благой целью доказать, что расовые предрассудки не являются врожденными.

К сожалению, своеобразный инкубатор, изолированный от социальной среды, в котором Руш производил свой опыт, помешал ему рассмотреть все сложные аспекты проблемы. Дело свелось к серии иногда метких, но в целом анекдотических наблюдений, в центре которых оказался роман между девушкой и юношей с различным цветом кожи.

Опыты Руша заинтересовали кинематографистов и критиков. Однако в этих фильмах в эмбриональной форме уже присутствовал тот самый существенный недостаток, который впоследствии стал отличительным свойством всего течения, прикрывшегося лозунгом «киноправды».

Критик Раймон Борд был прав, когда сказал о фильмах Руша, что тот рассматривает в них людей, как насекомых, искусственно отделяя их от широкого социального и экономического фона.

Особенно ясно это стало после того, как в дело вмешался «социолог» Эдгар Морен, в сотрудничестве с которым Жан Руш снял свой нашумевший фильм «Хроника одного лета».

Хотя и здесь, казалось бы, были соблюдены правила объективного этнографического наблюдения, но теперь уже не над экзотическими племенами, а над горожанами Парижа, фильм получился явно компромиссным, а правда жизни оказалась искусно загримированной. За внешне документальным материалом все время чувствовалась направляющая рука Морена, чья реакционная философия соответственно вытекает из его биографии ренегата, изгнанного из рядов Французской компартии. Сам выбор персонажей — объектов кинонаблюдения — был субъективен. Это в основном узкий круг знакомых Морена, парижской богемы, разбавленной для приличия одним рабочим завода Рено (и то мечтающим покончить со своей профессией ради призрачной карьеры киноактера) и двумя истерическими женщинами, из которых одна, Марселина, была связана в своей трагической биографии с фашистскими концентрационными лагерями.

Проход Марселины по пустынным улицам и рынкам Парижа и ее закадровый монолог об ужасах концлагерей — лучший момент фильма, хотя он явно срежиссирован.

Прямая перекличка с современностью ощущается лишь в сцене разговора с той же Марселиной студентов-негров, когда они обнаруживают на ее руке клеймо узницы и импровизированный диалог касается жгучей тогда темы пыток в Алжире.

Во всем остальном кинонаблюдения Морена и Руша носят чисто аттракционный характер. В начале фильма персонажи с микрофоном в руках обращаются к случайным прохожим на улице с вопросом: «Счастливы ли вы?» И, конечно, вместо серьезных ответов мы наблюдаем лишь забавные реакции почти каламбурного порядка.

Центральный эпизод картины — нескончаемо длинный крупный план Мари-Лу, итальянки-машинистки, истерически исповедующейся в своих любовных неурядицах,— свидетельствует о главной особенности, уродующей эти киноопыты.

Эта особенность заключается в нарочитом пристрастии ко всему патологическому, сен-

сационному в смысле своей исключительности, к персонажам, способным вызвать интерес болезненного свойства. Недаром последователь Руша Марио Рюсполи снимает два своих фильма-анкеты в заброшенной деревне, где фиксирует идиотизм крестьянской жизни, и в больнице для душевнобольных («Незнакомцы земли» и «Взгляд на безумие»).

Не желая и не умея осмыслить и вскрыть окружающую их трагическую действительность капиталистического мира, эти иногда субъективно честные и талантливые кинематографисты мечутся из стороны в сторону, выхватывая куски жизни, способные потрясти зрителя своей «аттракционностью», близкие по воздействию к той хронике происшествий, которой переполнена вся бульварная пресса.

Они прибегают к этим приемам еще и потому, что, будучи людьми трезвыми и расчетливыми, понимают, что им не пробиться на коммерческий рынок со своими работами, лишенными поддержки таких элементов, как занимательная фабула, имена кинозвезд и прочие приманки обычного проката. Значит прежде всего нужен факт, в основе которого лежит сенсация.

Желая остаться «независимыми», они неизбежно попадают в сферу действия тех законов, которые точно определил Жак Бросс в своей статье, помещенной в буржуазном еженедельнике «Ар», «Почему пресса дает фальшивое отражение нашей эпохи»:

«С точки зрения прессы, только сенсационные, сногсшибательные новости заслуживают видного положения в газете. Вот почему факты отрицательного порядка обычно берут верх над положительными. Стихийное бедствие, несчастный случай, катастрофа поражают значительно сильнее, чем радостное событие... Итак, настоящие проблемы нашего времени, те, которые были бы в состоянии вызвать идейную борьбу, разбудить общественное мнение, увлечь его и, возможно, даже сделать его воинствующим, оказываются скомканными. Все это на руку правительствам, консервативным силам, частным интересам влиятельных лиц, которые финансируют прессу».

Лучшие из американских документалистов, Ликок и Дрю,— один прошедший школу Флаэрти, другой— воспитанник телевидения, оба наблюдательные и изобретательные кинематографисты — по тому же принципу выбирают сенсационные сюжеты для своего репортажа; Ликок выбирает поведение Кеннеди в день выборов, Дрю — реакцию знаменитого гонщика Эдди Сакса на ежегодном автомобильном ристалище в Индианополисе, прославившемся смертельными катастрофами.

В обоих случаях их привлекает прежде всего, если можно так выразиться, рассчитанная случайность. В одном тот спортивный азарт, который окружает выборы, интерес к поведению кандидата в президенты — проигрывает он или побеждает. В другом ими руководят те же мотивы: если «повезет» — конец объекта будет трагическим, смертельным; не повезет — все равно интересно следить, как переживает перипетии состязания жена гонщика и как он сам обливается слезами, когда проигрывает гонку, а вместе с ней и свою карьеру.

Канадские кинематографисты Вольф Кениг и Роман Кройтор выбирают другой «сенсационный» объект. Они прослеживают камерой на выразительных крупных планах реакции сотен тысяч истеричек, толпящихся вокруг эстрады, где выступает смазливый исполнитель модных песенок, кумир молодежи Поль Анка.

Однако ни гонщик, ни президент, ни эстрадный кумир, ни его истерические поклонницы, ни сумасшедшие, ни шизофреники, ни люмпены Нью-Йорка или Абиджана, как бы правдиво ни были зафиксированы их эмоции кинокамерой, не являются выразителями жизненной силы масс, которые творят действительную историю и о которых мы имеем право узнать подлинную правду.

Значительно ближе к ней те безымянные авторы документального фильма «Октябрь в Париже», которые были вынуждены скрыть имена, так как иначе были бы подвергнуты аресту. Ведь они рискнули заснять кровавые события расстрела демонстрации алжирцев в Париже, подпольные заседания этой организации и чудовищные условия, в которых живут в самом сердце столицы арабы и негры. Этот фильм при первой же демонстрации был реквизирован полицией.

Не увидели зрители и потрясающий документ отражения алжирской трагедии в рисунках детей, переживших все ужасы колониальной войны.

Этот фильм мы также смотрели тайком ночью в одном из маленьких кинотеатров во время фестиваля короткометражных фильмов в Туре.

Зато Франсуа Рейшенбах — преуспевающий делец из зажиточной семьи, известный

в качестве эксперта по продаже заокеанским миллиардерам произведений современной французской живописи,— использовал свое пребывание в Америке для съемок любительских фильмов, в основном о красотах манхэттенской архитектуры, а также о подготовке специальных отрядов морской пехоты, предназначенных для диверсионной борьбы с «партизанами» колониальных стран.

Его фильм «Америка глазами француза», интересный по материалу и снятый безусловно наблюдательным человеком, мы видели на советских экранах.

Следующая его работа — «Такое большое сердце» — это откровенное смешение репортажных методов с инсценировкой в стиле «новой волны», где большая социальная тема подменена ложнопоэтическим анекдотом.

Герой фильма опять негр, на сей раз боксер. Однако вместо того чтобы раскрыть кулисы спортивного бизнеса и жестокость его нравов, Рейшенбах ограничился поверхностными наблюдениями над рингом, присочинив к ним сентиментальную историю черного боксера, мерзнущего от одиночества в Париже.

Самые ожесточенные дискуссии развернулись вокруг двух последних фильмов о молодежи, расколовших последователей «киноправды» на два враждующих лагеря.

Первый фильм — «Гитлер?.. Не знаю»— снят молодым режиссером Бертраном Блие (сыном известного актера Бернара Блие); второй — «Годны для гражданской службы» — тоже молодого режиссера Эрмана (фильм два года находился под цензурным запретом и только сейчас с купюрами вышел на экраны).

Блие произвел следующий эксперимент: выбрал среди нескольких сотен юношей и девушек десяток тех, кто, по его мнению, наиболее точно отображает облик сегодняшней молодежи Франции, предварительно записал беседы с ними на магнитофон, а затем пригласил их поочередно в ателье и заставил вторично как бы исповедоваться перед камерой. В отличие от Руша он не пытался создать видимость «жизни, захваченной врасплох», а открыто обнажил прием: фильм начинается с показа павильона в киностудии, куда под аппарат приглашаются поочередно участники его анкеты, даже не знающие друг друга.

Засняв каждого в отдельности, он при монтаже перемешал персонажи между собой, заставляя одного как бы отвечать на реплики другого, развивать или отвергать одну и ту же мысль,— словом, прибегнул к обычным методам художественного фильма. Это было бы полбеды и даже сделало бы честь его откровенности, если бы не тенденциозность в трактовке темы и выборе персонажей. В сенсационном названии фильма заложен смысл, исключающий всякую объективность. Блие задался целью — доказать аполитичность поколения, которое родилось после краха фашизма и не желает ничего знать о проблемах, волнующих не только весь мир, но и свою собственную страну.

Все «объекты» Блие, сознательно подобранные из мелкобуржуазной среды, поверяют на экране свои мечты о материальном благополучии, о карьере, любовных авантюрах. В целом молодой режиссер создал апологию мещанских настроений, действительно глубоко бытующих в буржуазной Франции, но никак не отражающих истинные мысли широких слоев французской молодежи. Поэтому понятно то негодование, с которым критиковали этот фильм Руш и Ликок, объявив его фальсификацией методов «киноправды».

Значительно более интересным является фильм Жана Эрмана «Годны для гражданской службы». Молодой режиссер был премирован за свой предыдущий короткометражный фильм «Актюатильт», где он разоблачал милитаристские и шовинистические тенденции, пропагандируемые в форме якобы невинных ярмарочных развлечений. В первом своем полнометражном фильме Эрман не прикрывался подделкой под документализм, а выстроил своеобразное художественное произведение, использовав лишь некоторые элементы «киноправды».

Это тоже фильм-анкета, так как Эрман выбрал в качестве героев двух молодых людей, непрофессиональных актеров, так называемых черноблузников, отдав дань модному влечению — типажу. Он — Жан Клод — восемнадцатилетний парень, вышедший из дома для трудновоспитуемых. Она — Коллет — полуграмотная девчонка, замешанная в нечистые похождения очередной банды с Монмартра. Рисуя эту трудную и безалаберную жизнь, Эрман сумел разглядеть в их отношениях искру большой и чистой любви, тягу девушки к материнству. Он рассказал историю искалеченных капиталистическим строем двух одиноких душ как трагическую повесть о современных Ромео и Джульетте, подчеркнув их усилия соскрести налипшую на них грязь. В ре-

зультате на экранах появился фильм, не смакующий равнодушие молодежи, а дающий нам возможность разглядеть тот хоть и слабый огонек человеческого достоинства, который пробивается сквозь чад такого обычного, но от этого не менее беспощадного буржуазного ада.

Ироническое название фильма Эрмана «Годны для гражданской службы» под давлением цензуры было изменено. Он стал называться «Дурной путь». Наивное морализующее название еще более подчеркнуло жестокую правдивость фильма.

От цензуры больше всех пострадал наиболее активный из молодых документалистов Фредерик Россиф. Для первой своей работы он избрал трагическую тему еврейского гетто в Варшаве. Однако, в отличие от Эрвина Лейзера, он не только собрал хроникальные кадры, но и разыскал нескольких чудом уцелевших участников этой трагедии и попросил их досказать перед аппаратом то, что не было запечатлено нацистскими хроникерами. Этот жестокий, но точный прием еще больше обострил антифашистскую публицистическую направленность фильма, что вызвало немедленную реакцию со стороны эстетствующей критики, которая атаковала фильм, издевательски присудив ему премию как самому «искусственному фильму»(?).

Но Россифа это не обескуражило. Без широкой огласки он стал собирать кинодокументы, относящиеся к гражданской войне в Испании, испросил туристскую визу, уехал во франкистское государство и снял любительской камерой сегодняшние пейзажи тех мест, где происходили бои в середине 30-х годов.

Параллельно с монтажом этого фильма, который он окрестил «Умереть в Мадриде», Россиф приехал в Москву, где взял телеинтервью у Н. С. Хрущева и маршала Р. Я. Малиновского о годовщине битвы на Волге. Однако запланированная передача, напоминавшая о подвиге советского народа, разгромившего фашизм и тем самым подготовившего освобождение Франции, была запрещена руководителями Французского телевидения, являющегося, как известно, послушным орудием правительственной пропаганды.

Тем временем Россиф представил свой фильм в цензуру, также ополчившуюся на автора под прямым давлением из Мадрида. После долгой борьбы Россиф пошел на незначительные уступки, сделав некоторые купюры в тексте, и фильм был выпущен на экран. Он имел большой коммерческий успех и тем самым наглядно опроверг тезис Блие, доказав, что французская молодежь не хочет и не может забыть не только Гитлера, но и всех его сподручных. Не хочет и не может забыть она о героических днях борьбы испанского народа и Интернациональных бригад, которые стали символом объединения всех честных людей перед фашистской угрозой.

Россиф впервые полностью использовал в своей картине ранее неизвестные на Западе съемки советских операторов Б. Макасеева и Р. Кармена, кадры из фильма Ивенса и Хемингуэя и куски из фашистской хроники. Он перебил их кадрами сегодняшней Испании, и эти, казалось, нейтральные пейзажи в таком контексте приобрели новый смысл.

Они как бы подчеркивают, что ничто не изменилось в трагическом существовании испанского народа, франкистская диктатура не принесла ему обещанного благополучия. Народ как бы безмолвствует сегодня, но это грозное молчание предвещает исторически неизбежный крах фалангистской диктатуры.

Конечно, по условиям цензуры, под двойным прессом дипломатического и коммерческого нажима Россиф не смог до конца раскрыть героизм борьбы республиканцев и предательскую политику невмешательства французских правых социалистов, стоявших у кормила государственной власти в те дни. Текст комментария нарочито сдержан, драматургически-монтажное построение как бы эпически объективно. Однако большой заслугой автора является то, что он собрал воедино эти потрясающие документы, и сквозь всю вынужденную маскировку в фильме отчетливо проступает политическая страстность художника.

Интересно было бы разобрать конструкцию этого фильма, сопоставив его с замечательным антифашистским фильмом Алена Рене «Ночь и туман», выпущенным значительно ранее и оказавшим, по моему мнению, влияние на работу Россифа. В обоих случаях наблюдается однородность приема (монтажный контрапункт документов и пейзажей, доснятых позже), однако разработка темы у Рене мне кажется более глубокой и отчетливой. Но это вопрос отдельного исследования.

Закончить этот краткий обзор мне хочется именем самого талантливого и принципиального из всех пропагандистов «киноправды» Криса Маркера. Журналист большого таланта, чья монография о Жироду является одним из лучших критических эссе, посвященных этому изысканному стилисту, вооружился киноаппаратом, для того чтобы создать особый жанр документальных киноновелл, отличающихся разнообразием и остротой киноприемов. Его закадровые комментарии, построенные по принципу, прямо противоположному примитивной словесной иллюстративности, обладают помимо литературных достоинств отличным свойством смыслового контрапункта.

Крис Маркер полемизирует с установившейся традицией закадрового голоса как вторичного и лишь аккомпанирующего элемента, поэтому его тексты смогли быть опубликованы отдельной книгой под названием «Комментарии», книгой, обладающей самостоятельной литературной весомостью.

Маркер снял короткометражный фильм «Воскресенье в Пекине», написал комментарий и смонтировал вместе с Аленом Рене фильм «Статуи тоже умирают» о деградации национальной африканской культуры под игом колониализма (фильм был также запрещен цензурой и выпущен лишь в 1962 году в изуродованном виде), затем использовал свое кратковременное пребывание в Якутии для съемок фильма «Письмо из Сибири», снял репортаж об Израиле и, наконец, выпустил лучшую свою работу «Куба, да!» — взволнованный и правдивый репортаж о революционной Кубе в дни, предшествующие боям на Плайя Хирон.

Этот фильм также пролежал два года под цензурным запретом и лишь недавно увидел экраны. Но преследования не смутили Маркера. Он одержимо ринулся в новую авантюру, избрав на этот раз своим объектом не далекую Кубу, а свой любимый Париж. Так родился первый полнометражный фильм Маркера «Прекрасный май», где под ироническим названием скрывается документальное свидетельство о бурных днях, пережитых французским народом в один из весенних месяцев 1962 года.

Маркер, так же как и Руш, вышел с аппаратом на улицы города и интервьюировал его обитателей.

Конечно, Маркер также вынужден был произвести отбор, но руководствовался не предвзято замкнутой позицией по образцу Морена, а желанием более полно и широко отразить объективную реальность и социальные противоречия, раздирающие его родину.

С экрана заговорили рабочие, интеллигенты, служащие и даже парижские «чудаки», заговорили о волнующих их проблемах, заговорили не по шпаргалке, не для иллюстрации заранее подсказанных текстов.

Надо учесть к тому же, что Маркер не случайно выбрал эту весну 1962 года, так как ознаменована она была трагическими событиями — расстрелом участников антиоасовской демонстрации и забастовками в знак протеста против ухудшения жизненных условий трудящихся, так контрастирующими с милитаристским парадом у Триумфальной арки, которым власти стремились доказать, что не все «прогнило в королевстве Датском...». Все это придало фильму не только чисто формальный интерес демонстрации методов модного течения киноправды, но и сделало его сильным художественно-публицистическим документом.

Так выглядит эта краткая панорама сложной борьбы прогрессивных зарубежных кинодокументалистов вокруг боевых принципов, выдвинутых советскими кинематографистами Дзигой Вертовым и Эсфирью Шуб, принципов, действенность которых проверена временем.

II

Широким фронтом развернулось наступление под этими лозунгами на фронте документального кино в социалистических странах.

Работы Аннели и Андре Торндайков в ГДР, Йориса Ивенса на Кубе, Боссака, Макарчинского и Барабаша в Польше, фильмы чехословацких, болгарских и венгерских документалистов развивают, обогащают, двигают вперед наше понимание киноправды.

Пришла пора и теоретикам, работающим в этой области, подвести некоторые итоги и вооружить для дальнейшей борьбы этот отряд кинематографистов, находящийся на самом переднем крае идеологической битвы.

Огорчительно, что критики, ограничиваясь по инерции лишь описательным методом и

упрекая авторов документальных фильмов в информационности и иллюстративности, сами как бы боятся затеять важный разговор о выразительных средствах документальной кинематографии, о драматургии, методах съемки и монтажа, роли звука, то есть о всех тех компонентах, которые создают эстетику этого вида искусства.

Не могу взять на себя смелость в какой-либо мере решить эту задачу, требующую коллективных усилий, но хотел бы в пределах журнальной статьи в порядке дискуссии заострить внимание на тех проблемах, которые мне кажутся сегодня наиболее актуальными.

Не пора ли, например, разобраться более подробно в жанровом разнообразии документальных фильмов, дифференцировать их не ради того, чтобы разложить по привычным полочкам, а для того, чтобы точнее определить как достижения художников, так и генезис недостатков, возникающих иногда вольно или невольно из-за неточности выбора средств, нечеткости поставленной задачи, а отсюда и жанровой скомканности.

Однако опыт уже позволяет нам определить некоторые виды документального кино, где действуют известные законы драматургической конструкции, а также и стилистических средств, которые могут быть сформулированы и развиты.

В документальном кино как у нас, так и в других социалистических странах можно говорить об э п и ч е с к о м строе киноповествования, кстати совершенно не бытующем по ряду весьма понятных, социально обусловленных причин даже у прогрессивных кинематографистов Запада.

Так же как в советской художественной кинематографии эпические формы органически выросли из мировоззрения революционного художника, вооруженного марксистским пониманием развития исторических процессов, взаимоотношения истории и людей ее творящих,— в документальном кино этот новаторский строй драматургической и монтажной конструкции не случайно особенно ярко проявился в произведениях таких мастеров, как Эсфирь Шуб и Торндайки.

«Падение династии Романовых» и «Россия Николая II и Лев Толстой» — эти давние опыты Эсфири Шуб, где строгий монтаж, пронизанный точной мыслью и согретый взволнованным отношением революционного художника к документам эпохи, связал и столкнул хроникальные куски не по принципу «сенсационности» или смакования экзотики давности,— мы можем по праву считать первыми образцами подлинно эпического жанра.

К сожалению, новаторская инициатива Шуб не была вовремя подхвачена нашими документалистами. Появление в 30-х годах теории «агитфильмов», этого гибрида документального и художественного кино, с одной стороны, а с другой — растерянность перед нашествием звука вызвали замешательство в рядах кинематографистов, и лишь в конце 30-х годов Шуб в содружестве с писателем Вс. Вишневским удалось создать еще один фильм потрясающей силы — «Испания», который и по сей день может служить образцом боевого публицистического искусства. Об этом следует, кстати, напомнить и нашим прокатчикам, восстановив его не только на экранах заграничных фильмотек, где он демонстрируется с огромным успехом, но и для советских зрителей.

Сравнение фильма Шуб об Испании с фильмом Россифа дало бы повод для многих важных и интересных умозаключений о дальнейшем развитии эпоса в документальном кино. Тем более что принципы эти, блестяще развитые во всех работах Торндайков, включая и «Русское чудо», еще раз доказали свою действенность, так как они теоретически и практически противостоят той методике, которой пользуются буржуазные кинематографисты в таких фильмах, как «Безумные годы», «Короткая память», или сенсационный репортаж «Жизнь Адольфа Гитлера» английского режиссера Пола Рота, выпущенный в Западной Германии.

Право же, не из принципов ложно понятого приоритета, но все же пора было бы серьезно проанализировать и цикл нашумевших фильмов Эрвина Лейзера и показать, чем он обязан открывателям советского монтажно-документального фильма и что, в свою очередь, привнес он нового в этот жанр.

Эпическими часто называют и фильмы Дзиги Вертова, однако мне кажется, что эпос не был его главной силой. «Шестая часть мира», наиболее последовательная попытка Вертова в этом жанре, с моей точки зрения, не лучший его фильм. Зато нельзя недооценить ту совершенно новую интонацию, которую я определил бы как л и р и к о - п а т е т и ч е с к у ю, отличающуюся тем свое-

образным и, казалось бы, не умещающимся в традиционные рамки, органическим сплавом пафоса и лирики, столь свойственным и поэтике Маяковского.

Личная ораторская интонация, пронизанная политическим пафосом и в то же время окрашенная индивидуальной взволнованностью художника, привела Вертова к созданию нового жанра кинематографических поэм и открыла широкие горизонты перед документальным фильмом. «Энтузиазм» («Симфония Донбасса») и «Три песни о Ленине» вошли в сокровищницу мирового киноискусства. В последнее время на Западе вспомнили о Дзиге Вертове и наконец впервые перевели его теоретические манифесты о «киноглазе». Сейчас важно видеть в них не полемические крайности, возникшие в борьбе с так называемым «игровым» кино давних лет. (Эти крайности как раз могут быть использованы для прикрытия враждебных нам теорий объективистского толка, «потока жизни» и т. д.) Важнее подчеркнуть самое ценное в практике Вертова: его боевую, партийно направленную публицистичность, тот пафос художника-революционера, который позволил ему не только обогатить киноязык средствами «человека с киноаппаратом» (кстати, именно этот факт имеет наибольшее хождение на Западе), но и рассказать на этом языке то новое, что открыл идейно целеустремленный художник в окружающей его социалистической действительности.

Одна только лирическая интонация в документальном кино не является сама по себе новацией. Ею были окрашены и ранние фильмы Альберто Кавальканти, и некоторые работы английских документалистов, и короткометражные опыты французов из «группы тридцати».

Лирической интонацией были пронизаны и первые короткометражки Йориса Ивенса «Дождь» и «Мост»; она же получила блестящее завершение в одном из самых его поэтичных фильмов «Сена встречает Париж». Однако ее оказалось недостаточно, когда художник углублял и расширял круг своих наблюдений, и тот же Ивенс достиг подлинной патетики в своих документальных фильмах о строителях Зюдерзее и Магнитогорска, о борьбе народов за свою независимость. Лирической влюбленности в свою землю не хватило также и одаренному Жоржу Рукье для того, чтобы рассказать всю правду о французской деревне в своем интересном фильме «Фарребик, или Четыре времени года».

Как не удалось Геббельсу сделать по фашистскому заказу своего «Броненосца «Потемкин», так и буржуазному кино в целом не под силу создать патетические произведения, воспевающие американский либо какой иной буржуазный образ жизни. Поэтому стоит проанализировать опыт такого талантливого кинематографиста, как, к сожалению, забытый ныне Поль Стрэнд, который вместо заказанных ему американским министерством земледелия поэм, прославляющих капиталистический метод ведения хозяйства, создал обличительные документы, запрещенные в конце концов цензурой. Кстати, гораздо интереснее было бы сегодня исследовать работы Стрэнда и Циннемана (в частности, их фильм о Мексике), чем авангардистские опусы современной нью-йоркской школы или любопытный, но в целом бесплодный эксперимент «Гневного ока».

Патетико-лирическая стилистика Дзиги Вертова еще нуждается в раскрытии ее особенностей, так как нашла она развитие и продолжение в сегодняшних работах советских документалистов, в таких фильмах, как «Повесть о нефтяниках Каспия» Р. Кармена и «Люди голубого огня» Р. Григорьева.

И, наконец, важно подчеркнуть существование третьей линии, которую можно условно обозначить как драматическую, как ни непривычно покажется сочетание этого термина с природой документального кино.

Ее родоначальником я считаю «Турксиб», снятый В. Туриным.

Конечно, в «Турксибе» присутствуют и эпические элементы и лирическая интонация, но принципиально значительным в нем мне кажется то, что этот фильм наглядно продемонстрировал, каким действенным становится документальный материал, когда взят он в остром драматическом столкновении, с использованием всех закономерностей, свойственных конфликтному заострению противодействующих сил.

Мне довелось уже писать об особенностях драматургического построения «Турксиба», но я хочу еще раз напомнить, что фильм этот прочно вошел в историю мирового кино не как объективное описание исторического события, а потому что факты, засвидетельствованные в нем, были облечены в такую драматургическую форму, которая эмоционально

захватила зрителя и помогла ему сделать далеко идущие обобщения. Этот фильм до сих пор не проанализирован как раз с его драматургической стороны, а такой разбор помог бы понять, почему и как удалось, не столько опираясь на «экзотику» материала, сколько преодолевая ее, показать борьбу старого и нового, победу и преимущества социалистического строя и ленинской национальной политики.

Когда Флаэрти и Мурнау снимали «Моану» и «Табу», в их руках был не менее «выигрышный» экзотический материал и они также стремились организовать его в форме драматургического столкновения, однако, позаимствовав стандарты впрямую из арсенала буржуазного художественного фильма, так и не добились эмоционального накала, и фильмы эти остались лишь свидетельством блестящего операторского мастерства и примерами эклектического смешения методов инсценировки с кинодокументом.

Здесь возникает новый нерешенный вопрос: где пролегает граница между документом и инсценировкой? Что такое инсценировка и в какой мере возможно использование в документальном фильме кадров из художественных картин?

Есть ревнители чистоты, объявляющие преступным всякое вторжение в ткань документального фильма каких-либо «чужеродных элементов». Есть сторонники более свободного обращения с материалом. В этом споре, пожалуй, не стоит становиться ни на ту, ни на другую сторону, так как суть проблемы заключается совсем в ином.

Снимая и организовывая впоследствии монтажом только хроникальные кадры, можно рассказать неправду; наоборот, правдивое раскрытие сущности явлений может быть достигнуто и с применением элементов якобы «деформированного» материала. В конечном счете дело решает партийность художника, его умение видеть и осмыслить действительность, его талант и вкус.

В фильме Романа Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия» опытному глазу заметны явно «инсценированные» кадры иногда в виде реставрированных фактов, иногда эмоционально обобщенные события.

Ясно, что автору фильма не удалось снять шторм, разрушающий перемычки, и для этого он прибег к макетной съемке. Также и поведение людей во время шторма не смогло бы быть таким выразительным, если бы не были подсняты соответствующие кадры, полученные искусственным способом с помощью ветродуя и пожарных шлангов. Однако я не могу поставить это в упрек Кармену. Это «воссоздание» факта сделано тактично, люди действуют перед аппаратом не играя, так же, как вели они себя и во время подлинной катастрофы. Материал получился отличный по своей фотогеничности, а все вместе содействовало главной задаче — создать эмоциональный драматический накал, превратить обычное «происшествие» в то самое событие, которым и был этот шторм для нефтяников.

Зато гораздо более нетерпимыми выглядят кадры в тех документальных фильмах, где их авторы под видом подлинного репортажа, не умея отобрать людей и работать с ними, преподносят нам манекенообразные персонажи с фальшиво «естественными» интонациями, с поверхностным скольжением по жизненным фактам.

Это, кстати, очень хорошо спародировано в фильме «Сережа», где директор совхоза смотрит самого себя в хронике, где он выглядит полным идиотом с надвинутой на уши шляпой, произносящим деревянным голосом заученные фразы.

Таким образом рождается еще одна проблема, требующая своего практического и теоретического решения,— методика и организация синхронно-репортажной съемки, одного из самых сильных методов воздействия в документальном фильме. За последнее время принято считать, что монополия на этот метод принадлежит телевидению. Однако не поспешили ли документалисты так легко передать это средство воздействия «конкуренту», потому что они разучились им пользоваться? Ведь в печальные времена культа личности кинокамеры хроникеров фиксировали главным образом официальные собрания с их президиумами и избегали внедрения в гущу жизни. Метод синхронной съемки был забракован, так как он не поддавался предварительному редактированию, и живая речь была изгнана опасливыми сторонниками «как бы чего не вышло». К счастью, она вновь вернулась на экран в последних работах советских документалистов. Подлинные голоса рабочих, инженеров, агрономов, колхозников зазвучали со всех концов Советского Союза — в Киргизии в фильмах «Заводские встречи» Ю. Герштейна и «Обращенные к солнцу» А. Видугириса и И. Моргачева, в Лат-

вии — в «Стройке» У. Брауна, в Приволжье — у А. Косачева и Е. Кряквина в «Сырых запахах реки». Блестящий пример магнитогорских синхронных интервью в «Русском чуде» как бы закрепил этот метод, который приобретает особую ценность, по справедливому определению Йориса Ивенса.

Итак, одно время живая речь была полностью заменена только голосом диктора, но это было бы еще полбеды. Возникла новая проблема, которая, как ни странно, и сегодня еще нуждается в уточнении: что такое голос за экраном и кому он принадлежит? Казалось бы, наивный вопрос, однако сошлюсь на пример из собственной практики. В 1944 году я работал над документальным фильмом «Освобожденная Франция». Когда дело дошло до озвучания, мне захотелось отойти от шаблона и для прочтения текста я пригласил хорошего драматического актера А. Кторова. Особенности его таланта мне показались пригодными для сочиненного мной текста. Кторов действительно прочел его в той легкой, ненавязчивой по интонации манере, которая соответствовала стилю фильма. Однако после прослушивания дирекцией мне было предложено заменить Кторова и не потому, что он плохо читал, а по причинам «высшего», так сказать, государственного порядка. Сведущие люди объяснили мне, что Сталин не любит разнообразия в голосовом сопровождении документальных фильмов и что за кадром должен разговаривать не конкретный человек, а «голос государства».

Такими полномочиями, оказывается, был облечен только один человек — диктор Л. Хмара, который очень хорошо читал, но был обречен таким образом единолично выполнять государственную функцию.

Эта точка зрения понятна, когда она относится, например, к радиодиктору Ю. Левитану, чья торжественная и в то же время искренняя интонация так глубоко связана в нашем восприятии с победными сообщениями Совинформбюро во время Великой Отечественной войны. Левитан сумел превратить эти официальные документы в подлинную поэзию исторической летописи.

Но принцип этот, огульно применяемый ко всем видам документального кино, привел к плачевным результатам. Дикторский голос лишился авторской интонации, разнообразия тембров человеческой речи, а если прибавить к этому и казенное построение самого текста, то в итоге мы и получили обилие фильмов, в которых вся их звуковая сторона оказалась предельно обедненной.

Здесь нужны решительные перемены, и, вероятно, не столько в смысле расширения способов звукового воздействия, сколько в изменении прежде всего литературного стиля самих комментариев.

Некоторые впали в другую крайность, провозгласив главным достоинством вообще полное отсутствие закадрового текста. Конечно, перегрузка закадровым голосом — это болезнь, и как раз излечимая довольно просто, но вопрос ведь не в количестве текста, а в его качестве и, самое главное, во взаимодействии со зрительным рядом.

Фильмы губит прямая иллюстративность текста, возникающая из-за недоверия к зрителю, который якобы не поймет изображения на экране, если оно не будет сопровождаемо словесными пояснениями, а также идущая от прошлого, от вкусов времен культа личности инерция слащавого самовосхваления, не имеющая ничего общего с воспеванием прекрасного в жизни, с ее поэтизацией.

Если на экране показано действительно прекрасное — оно не нуждается в усиленном словесном подчеркивании. Так, например, были испорчены некоторые фильмы о Москве авторами многословного внутренне холодного текста.

От этих вопросов не стоит отмахиваться. Однако главной проблемой, как мне кажется, остается д р а м а т у р г и я документального фильма.

Здесь напутано, пожалуй, более, чем где бы то ни было. Полемика развернулась вокруг вопроса: нужен или не нужен сценарий в документальном кино?

Однако рассматривается он однобоко, в основном обсуждается, к о г д а должен быть написан сценарий. Как будто побеждает точка зрения о том, что сценарий должен быть написан до съемок фильма, и это служит гарантией его крепкого драматургического построения.

Другие же, возражая, выдвигают аргументы, казалось не менее убедительные, о том, что в заранее написанном сценарии невозможно предусмотреть все многообразие фактов и явлений, и жизнь неизменно внесет свои коррективы, которые придется считать недозволительными отступлениями от утвержденной литературной основы.

Мне кажется здесь также неприемлемо догматическое решение вопроса. Нужно ясно усвоить только одно: буржуазным теориям «потока жизни», псевдообъективной фиксации фактов необходимо решительно противопоставить и в теории и на практике идейную, волевую драматургическую организацию материала, выявляющую четкий по своей общественной направленности взгляд художника.

Драматургия документального фильма не только существует, но и должна развиваться и изучаться дальше, и тогда становится второстепенным вопрос, на каком этапе она возникает.

Могут появиться вялые, аморфные и нечеткие по своему идейному содержанию фильмы, снятые по заранее написанному сценарию, и наоборот, когда художник правильно и интересно задумал вещь, то тогда использует он в процессе съемок все преимущества, предоставляемые ему реальной действительностью, и оформит он их в закономерную драматургическую систему окончательно лишь во время монтажа, являющегося не технической склейкой кусков, а одним из мощных рычагов драматургического воздействия на зрителя.

Однажды, проработав до полуночи на студии над монтажом фильма «Встреча с Францией», я столкнулся случайно на улице с режиссером-документалистом, возвращавшимся из гостей. Он оглядел меня изумленно и полупрезрительно. «Зачем ты так надрываешься? — сказал он бодрым голосом.— Я, например, монтирую по телефону. Приду днем, позвоню снизу монтажнице: склейте материал, затем зайду, посмотрю, дам указания и домой... А зачем же самому корпеть? Несовременно как-то получается, по-кустарному». Ответить было нечего, действительно, в глазах этого режиссера, у которого фильмы принимались с отличной оценкой и лепил он их с завидной быстротой, я выглядел одичалым кустарем-одиночкой и к тому же вредным «чужаком», пытающимся перенести на передовую студию документального кино старомодные навыки художественного кино.

Однако эта система «телефонного монтажа», возникшая то ли от недооценки монтажного процесса, то ли от условий спешки, крайне отрицательно сказалась на качестве некоторых наших документальных фильмов.

Надо наконец понять, что нельзя прикрываться общественно-политической значительностью факта или документа. Когда дело касается быстрой доставки до зрителя текущего хроникального материала, то он действительно нуждается лишь в технической сборке, но если речь идет о фильме (коротком или длинном—безразлично), то прежде всего его надо организовать в систему публицистически-художественного воздействия. Для этого нужно уметь *мыслить драматургически* на всех стадиях работы над документальным материалом, включая и монтаж как один из наиболее эффективных методов воздействия.

Хороший публицист или очеркист в газете не только описывает событие, но всегда прибегает к своеобразной литературной организации материала, привлекая к этому различные краски своей палитры. Так же должен поступать и документалист, причем, как практика показала, автором сценария может быть и журналист, и поэт, и режиссер, и оператор документального фильма при условии, если каждый из них обладает важнейшим качеством монтажно-драматургического мышления.

В противовес пресловутой теории «дедраматизации», выдвинутой некоторыми буржуазными теоретиками (не будем сейчас спорить о точном значении этого термина), нужно решительно и последовательно отстаивать— и не на словах, а на деле — *драматизацию* документально-хроникального фильма. Тогда придется, пожалуй, разрушить таинственные границы, которые мы еще воздвигаем между некоторыми жанрами нашего кино.

Я не очень твердо понимаю, в чем принципиальное творческое различие между так называемыми научно-популярным и документальным фильмами. Я могу себе представить различие функций фильма и дифференциацию зрителя, к которому он обращается. Однако в творческой методике создания таких фильмов стоит разобраться: какие из границ, разделяющих эти определения, являются подлинными, а какие искусственно созданными?

К какому разряду отнести, например, один из самых замечательных, по моему мнению, фильмов, созданных за последнее время,— «Ленин. Последние страницы» сценариста Г. Фрадкина и режиссера Ф. Тяпкина?

Фильм снят на студии научно-популярных фильмов, однако он построен на документальной основе, но, оказывается, и не в этом его отличительные особенности.

Мне хочется выделить этот фильм не только потому, что в нем идет речь о действительно самом драгоценном для нас — о ленинском наследии, не только потому, что свидетельствует он о незаурядном таланте его создателей, но и потому, что он является наиболее ярким доказательством победы принципов продуманной драматургической организации документального материала.

В первых двух частях этой своеобразной трилогии, в фильмах «Рукописи Ленина» и «Знамя партии» Г. Фрадкин и Ф. Тяпкин убедительно доказали, как, казалось, самый невыигрышный, с точки зрения изобразительной, материал может стать волнующим потому, что поверили они в кинематографические возможности передачи процесса ленинской мысли.

Я подчеркиваю — именно процесса, так как в этом заключалось их драматургическое открытие. Авторы не ограничились лишь показом на экране законченного результата, а восстанавливая черновики ленинских рукописей, заставили нас как бы вместе с Лениным «сопереживать» сложный и трудный процесс рождения мысли, облачающейся в слова.

То, как идет на экране эта борьба за точную формулу, за поиск наиболее ясного и выразительного слова для каждой мысли, увлекает не только своим содержанием, но и перипетиями этих поисков.

Этот новаторский почин Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина как бы завершен в последней их работе, где драматургия еще более продумана и углублена.

Авторы не побоялись, следуя строгой исторической правде, включить в тему своего фильма и те обстоятельства, которые сделали «Последние страницы» действительно драматическими. В это время Ильичу приходилось преодолевать еще и сковавший его физический недуг, и поэтому одновременно с тем, как мы следим за процессом рождения ленинских формулировок, мы как бы присутствуем при волевой борьбе человека с неумолимыми законами природы. Мы глубоко взволнованы этим поединком, в котором гений человечества сражается со смертью не из-за физиологического инстинкта самосохранения, а из желания отвоевать каждую минуту ради того дела, которому посвятил он всю свою жизнь.

Фильм «Последние страницы» — это не протокольный показ работ Ленина, не бесстрастная фиксация результатов, а подлинная драма, хотя в ней нет ни актеров, ни сочиненных диалогов, ни декораций. И дело не только в том, что авторы умелым введением пейзажного материала, интерьеров или показанных крупным планом деталей лечебного процесса создают эмоциональное напряжение (хотя и эти элементы играют важную роль), — они сумели проследить, как драматически меняется сам процесс создания последних рукописей Ильича.

Сначала, как и всегда, он пишет их собственной рукой, затем вынужден прибегнуть к диктовке, и вот эта сама смена почерка Ленина на стенографические знаки, а потом на буквы машинописи драматически подчеркивает несгибаемую жизненную волю Ленина.

Отбор фотодокументов также подчинен единому драматургическому замыслу. В фильме Торндайков «Русское чудо» мы уже видели, какой силой образного воздействия может обладать фотодокумент, умело отобранный, правильно скадрированный и монтажно организованный.

Здесь этот метод получает новое подтверждение. Важно ведь не просто отобрать хорошие или редкие фотографии. Важно отобрать нужные именно для этого драматургического построения и снять их с той же требовательностью, с какой работает в художественном фильме хороший режиссер с актером. Здесь также «играют» и выражение глаз, и поза, и тональность, и то, как скомпонованы эти фотографии кинообъективом.

В фильме «Последние страницы» они увидены глазом художника — не говоря о том, что фотографии Ленина и Крупской здесь выбраны и сняты под углом зрения именно этой эмоциональной отобранности, но и другие документы, которые могли бы выглядеть простой иллюстрацией, приобретают поэтический смысл именно потому, как они обработаны кинематографически.

Вспомним эпизод, который можно назвать условно «Мечтой Ильича», его прозорливым взглядом в будущее. Авторы, интуитивно почувствовав, что обычный прием переноса сегодняшней кинохроники в другой исторический контекст может выглядеть эстетиче-

ски чужеродным телом, отобрали на фотовыставке достижений социалистической страны наиболее выразительные фотодокументы, не пугаясь их статичности, а затем не просто репродуцировали их, а с помощью оператора О. Самуцевича (который вообще очень вдохновенно и обдуманно снял фильм) чисто оптическими средствами придали этим фотографиям необходимую образную поэтичность.

Кстати, такой же тщательностью и изобретательностью как в подборе, так и в монтаже фотодокументов, отличается и талантливая работа режиссера Ю. Герштейна и оператора И. Моргачева над короткометражным биографическим фильмом «Рассказ о Михаиле Фрунзе» (производство студии «Киргизфильм»), осложненная еще и тем, что авторы имели в своем распоряжении очень ограниченный фотоматериал, который подвергался специальной технической обработке.

И, наконец, самое существенное: во всей звуковой части авторы фильма «Последние страницы» решительно отказались от бесстрастного комментатора. Перекличка за экраном голосов Ленина и Крупской звучит поистине как драматургический диалог.

Здесь нужно отдать должное великолепному мастерству актера А. Консовского, который, не боюсь этого определения, действительно хорошо с ы г р а л роль Ленина.

Подумайте, какая это трудная задача для актера и режиссера — ни разу не появляясь на экране, только средствами разнообразия и богатства речевой характеристики воссоздать убедительный и живой образ. И тогда оказалось, что нет ложно выдуманной проблемы «внутреннего монолога». Я говорю «ложной» потому, что вокруг этого вопроса также существует путаница; одни считают этот прием устарелым, другие отдают его на откуп буржуазному кино, третьи вообще отрицают его право на существование.

Однако здесь, как и всегда, живая практика искусства опрокидывает теории, и оказывается, что этот прием тогда, когда он органически необходим для образной системы фильма и выполнен мастерски-филигранно, воздействует также закономерно, как и любой другой, если не возникает он в целях формалистического экспериментаторства.

Единственный упрек я могу сделать режиссеру Ф. Тяпкину в том, что в запевке и финале фильма он как бы не поверил силе документа и подснял крупные планы «типажа» на Красной площади. И по самому выбору лиц и по методу съемки эти куски своей ложной «приподнятостью» выпадают из строгого стиля фильма. Та же тема, решенная у Торндайков в «Русском чуде» методом скрытой камеры, выхватившей из очереди к Мавзолею такие подлинные, не актерские лица, звучит правдиво, скромно, а значит, и глубоко патетично.

В итоге значение фильма «Последние страницы», как мне кажется, далеко выходит за пределы только научно-популярного или документального кино. Его опыт может и должен быть изучен работниками художественного кино, как доказательство победы кинематографистов, когда отходят они от штампов и шаблонов, требовательно и без опаски используют все возможности кинематографического воздействия, когда весь свой арсенал выразительных средств ставят они прежде всего на службу большой и ответственной политической задачи.

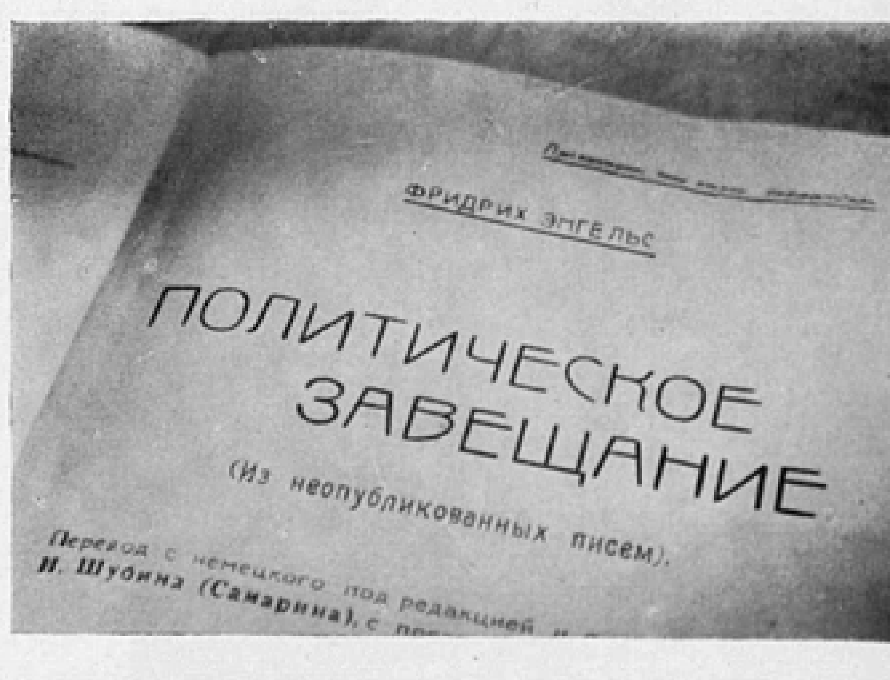
Но, конечно, основной, практический вывод из творческой победы коллектива фильма «Последние страницы» должен быть сделан документальной кинематографией.

Он наглядно свидетельствует о возможностях драматургии действенной, отчетливой, закономерной, тысячекратно усиливающей политическое, а значит и эмоциональное воздействие на зрителя, драматургии в том жанре, который, казалось, так ограничен в выборе своих средств, ибо не будем забывать, что в фильме «Последние страницы» нет ни выдуманных событий, ни сочиненного диалога, ни богатства декораций или натурного материала, но есть самое главное — талант партийно мыслящих художников.

Значит, надо еще и еще раз, откинув всякие догматические схемы, изучать и создавать новую драматургию документального фильма, а ее рождающиеся в живой практике закономерности положить в основу дальнейшего развития киноправды, этого могучего вида социалистического киноискусства.

Кадры из фильма «Ленин. Последние страницы».

Автор сценария Г. Фрадкин, режиссер Ф. Тяпкин, оператор О. Самуцевич, композитор Р. Леденев. Текст читают А. Консовский и М. Синельникова. «Моснаучфильм», 1963.





Из фильма «Ленин. Последние страницы»







Н. ИГНАТЬЕВА

Настоящее

Искусство может потрясти мыслью — глубокой, острой, неожиданной. Но на этот раз оно прежде всего апеллирует к чувству. Кажется, рассказана простая, бесхитростная история, а у тебя несколько раз сжималось сердце: то от горечи, боли, то от нечаянной радости, то от щемящей тоски...

И хотя давно уже потух свет экрана, перед тобой по-прежнему стоят глаза женщины, как будто бы обычные и необыкновенные — столько в них любви, нежности, ласки... И лицо мужчины, согретое этим теплом, словно озаренное каким-то добрым светом...

Они встретились неожиданно: приехавший в короткий отпуск солдат и паромщица, вдовая при муже жена, мать троих детей. Солдат сразу обратил на женщину внимание — то ли понравилось, как ловко она управляется с паромом, то ли приворожила ее улыбка, мягкая, ясная. Словом, не пошел солдат с переправы в родную деревню, а направился со своей новой знакомой к ней в дом, что стоял неподалеку от реки.

Наверное, было немало подобного и в жизни: появлялся солдат да и оставался в семье, становился отцом детей, хорошим мужем... Рассказанная история могла бы и на экране остаться частным случаем, дав повод для разговоров о мелкотемье, о «немасштабности» искусства, об узости его горизонтов. Однако авторы фильма «Родная кровь»* с таким уважением относятся к чувству, возникшему между героями, показывают такую его великую силу, что киноповествование выходит за рамки эпизодического события, в нем просматривается серьезная тема.

Писатель Федор Кнорре и режиссер Михаил Ершов заставляют верить в искренность, чистоту, серьезность отношений героев, в глубину их чувства, которое, неожиданно родившись, сделало все вокруг таким прекрасным — и темную гладь реки, и неясные очертания деревьев в туманной вечерней дымке, и покрытые росой луга... Это не та любовь, что возникает под томные звуки джаза — с полуопущенными ресницами, вздымающейся грудью, с банальными словами. И не та, что кичливо спешит дать знать о себе — в звонкой частушке, в залихватском переплясе, в бойком диалоге. Любовь Сони и Федотова — простая и возвышенная, смелая и целомудренная, открытая и застенчивая. Любовь настоящая. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на Соню, когда она ночью открывает дверь неожиданно появившемуся Федотову, или услышать его усталый, но счастливый голос: «Хорошо у тебя тут...»

Но это будет потом. А сейчас войдет солдат первый раз в Сонину избу, чистую, прибранную и все же удручающую своей бедностью. И станет ему — тепло одетому, накормленному — неловко от этой убогой обстановки, от вопрошающего взгляда трех пар детских глаз. И попытается он уйти — но не сможет. А затем пригласит он женщину в кино, и будут мчаться по экрану всадники в широкополых шляпах, преследуя героя, влюбленного в прекрасную девушку, будут звенеть гитары и петь хрипловатые голоса чужую, но трогательную песню... И тогда разгладятся морщинки на лице Сони, засияют восторгом глаза: «красивая сказочка» на какой-то час дала передышку от повседневных забот, унесла на миг от тягот военного времени в мир иных отношений и чувств. И то ли оттого, что Соня вдруг ощутит в себе какой-то отзвук этим чувствам, или оттого, что музыка только что увиденного фильма продолжает звенеть в ушах, она вся преобразится — и походкой, и лицом, улыбка не будет сходить с ее губ.

* Сценарий Ф. Кнорре. Постановка М. Ершова. Оператор О. Куховаренко. Художник Б. Быков. Композитор В. Баснер. Звукооператор Г. Салье. «Ленфильм», 1963.



«Родная кровь». Вия Артмане — Соня

Обратный путь Федотова и Сони по дороге, чуть освещенной блеклым лунным светом, неожиданный порыв, первый поцелуй — все это решено режиссером и композитором без слов. Звучит только музыка, все нарастая и нарастая в своем темпераментном ритме, в своей широкой и вольной мелодии, и этого музыкального рефрена достаточно, чтобы выразить душевное состояние героев, их внутреннюю взволнованность.

Музыкальная партитура картины разработана отлично. Музыка является в ней не дежурным, а полноправным и необходимым компонентом. Композитор В. Баснер очень точно понимает роль музыки в кино как выразительного средства кинематографа и не пытается свести ее (что стало уже бедствием) к сопровождающим музыкальным эффектам и шумам.

Последующие сцены фильма подчинены одной задаче: показать силу, красоту чувства, захватившего двух людей, раскрыть через это чувство характеры героев. И здесь, конечно, в первую очередь надо говорить о тех, кто непосредственно воплощал авторский замысел на экране,— об исполнителях центральных ролей — Вие Артмане и Евгении Матвееве.

Талантливая театральная актриса Вия Артмане уже снималась в кино. Но, думается, настоящее рождение киноактрисы, во всяком случае открытие ее для зрителей, произошло только теперь, в фильме «Родная кровь».

Есть актеры, поражающие тонким мастерством исполнения, тщательной, филигранной отделкой роли. Говоря об образе, созданном Вией Артмане, не хочется применять это слово «мастерство». Потому что на всем протяжении фильма мы ни разу не видели игры актрисы — мы наблюдали жизнь человека. Трудно понять, а тем более объяснить, как В. Артмане добивается такой поразительной естественности поведения, нет, не поведения, а, повторяем, жизни своей героини на экране. Актриса убедительна во всем: в жесте, интонации, взгляде... Убедительна в поступках, в биографии героини, в ее мыслях. Мы верим в то, что она может работать на пароме; что это ее, именно ее дети; что отныне нет для нее ближе и дороже человека, чем этот солдат, вдруг оказавшийся рядом, в ее доме...

Героиня Вии Артмане очень сдержанна. И это не только национальная черта, но и черта характера, воспитанного в выдержке, спокойствии, ровности поведения. Наверное, огромная доля обаяния Сони идет от этого спокойствия, от врожденной привычки воспринимать все события, даже самые неожиданные, не теряя душевного равновесия. Ей трудно — одной с тремя детьми, но вы не услышите ее жалоб. Ей горько от невнимания человека, который зовется ее мужем и отцом ее детей, но она сдержит слезы и не выскажет вслух упреков. Вот и сейчас только какой-то особенный блеск в глазах выдает ее глубокое волнение, вызванное присутствием неожиданного гостя, расположившегося со своими солдатскими припасами за домашним столом. И лишь однажды не выдержит Соня — когда среди темной дождливой ночи, услышав гудок вызывавшей машины, подведет паром к другому берегу и вдруг почувствует, что за канат взялись чьи-то сильные руки, и узнает знакомую фигуру Федотова. Но потом машина уедет, и исчезнет только что стоявший рядом Федотов, и наступит пустая, гнетущая тишина, в которой чужим покажется ей собственный голос, обращенный с вопросом во тьму: «Ты здесь?» — и после минутной паузы отвечающий себе с отчаянием, болью: «Тебя... тут нет!.. Тебя тут нет!» Это сказано с таким неподдельным горем, с таким глубоким страданием, что думаешь: на какую же силу любви способна эта женщина!

Исполнение Вии Артмане превосходно. С редкой жизненной точностью переносит актриса на экран то, что составляет индивидуальность, своеобразие характера Сони, раскрывает его завидное богатство. Богатство человека, способного дарить настоящее счастье.

Счастье? Неужели его надо искать на далекой речной переправе, в избе, что не может скрыть своей бедности, у женщины, которая должна накормить три голодных рта? Непонятным покажется обывателю человек, что по доброй воле вернется сюда, возьмет на себя все заботы и вопреки «здравому смыслу» будет почитать себя счастливым. Поистине «выдающийся идиот своей жизни!»

Фразу эту артист Е. Матвеев произносит с легкой усмешкой: подвыпивший Федотов хотя и не встает на обывательскую точку зрения, но все же удивляется своим поступкам. Ведь он сейчас был бы давно уже пьян, пирогов бы наелся и лежал бы себе на печи, а вместо этого вот сидит в чужой полутемной избе, и не хочется ему уходить отсюда.

Однако авторы фильма не столько спорят здесь с обывательским здравым смыслом, сколько стараются обнаружить существо Федотова, стремятся не просто показать доброго и сердечного солдата, но найти ключ к познанию его характера, его человеческой натуры.

Характер Федотова Евгений Матвеев, который чувствует себя в этой роли свободно и естественно, раскрывает постепенно, не торопясь сразу сообщить все о своем герое, а обогащая его новыми и новыми красками, углубляя, укрупняя образ. Артист видит в Федотове не только человека, оказавшегося во власти большого чувства; любовь как бы проверяет его на прочность, гарантирует человеческую надежность героя.



«Родная кровь». Вия Артмане — Соня, Е. Матвеев — Федотов

А в том, что Федотов любит, любит сильно, безудержно, актер убеждает и властью своего темперамента и правдой многих деталей.

Может быть, не очень удачной получилась сцена Федотова с Дровосекиным (артист В. Ратомский), особенно та ее часть, где Матвееву под закадровый голос старика больше приходится «изображать», нежели передавать переживания героя. Режиссер здесь заставил актера чуть-чуть позировать, а оператор О. Куховаренко (камера которого, как правило, точно схватывает и настроение природы и внутреннее состояние людей) здесь, снимая крупный план, невольно подчеркнул эту позу.

Зато с динамикой, внутренней экспрессией сняты эпизоды, связанные с уходом Федотова.

Только что в разговоре Сони с Дровосекиным разъяснилось недоразумение, послужившее причиной ее негласного конфликта с Федотовым. Но Федотов уже ушел, кто знает, может быть, навсегда. Надо догнать его, вернуть! Пробег Сони сменяется статичным кадром: медленно отшвартовывается от пристани пароход, на котором должен был уехать Федотов. И сразу перебивка — одинокая фигура Федотова, стоящего на берегу. Опять смена кадра: печально смотрящая вдаль Соня и снова лицо Федотова в мучительном раздумье, в напряжении всех душевных сил... И неожиданно — машина у ворот Сониного дома, в которую складывают ее нехитрый семейный скарб; быстро разрезающий речные волны катер, догоняющий пароход...

Все это дано как бы единым монтажным куском, одним дыханием, в захватывающем ритме — ритме уже знакомой мексиканской песни, которая, став основной музыкальной темой картины, снова помогает созданию высокоэмоциональной атмосферы действия.

Также посредством музыки ярче раскрывается в картине тема счастья. Счастья нашедших друг друга людей, счастья возникшей семьи. Теперь уже возникает иной музыкальный мотив: не мексиканская песня передает нам полноту радостных чувств героев, а мелодия русского вальса, звучащего в исполнении оркестра народных инструментов. В ритме этого вальса движутся, словно аккомпанируя душевному настрою людей, тяжелые поршни судового механизма...

Наверное, на счастливой ноте можно было бы оборвать киноповествование. Но ведь писатель Кнорре видел перед собой несколько иную задачу, идущую дальше благополучного завершения отдельных судеб. Поэтому здесь и не ставится точка, как бы того ни хотелось некоторым зрителям, обожающим «счастливые концы», действие продолжается, и мы становимся свидетелями драматических событий.



«Родная кровь»

Фильм не завершился счастливо в том понимании, что для героев все сложилось как нельзя лучше. Потому что в означенный час, когда раздался традиционный гудок парохода, на котором старшим механиком служил Федотов, на обрыве реки не оказалось стоявшей, как всегда, весело размахивающей платком Сони. Там стояли, опустив головы, только дети. Соня же никогда больше не могла услышать звука этого гудка. Внезапная болезнь, операция оборвали ее жизнь.

И вот в сразу опустевшей квартире Федотова возник человек. Нарочито скорбное лицо, аккуратная траурная повязка на рукаве. Приглушенный голос, мягкие, вкрадчивые интонации. Это бывший муж Сони, отец ее детей, отец по паспорту, по документам. А рядом с ним тот, кто на протяжении многих лет был ребятам истинным отцом, воспитателем и другом. Но теперь на них предъявляет «законные права» другой человек. Он (актер А. Папанов) произносит в защиту этих прав хорошо аргументированные, разумные речи, а Федотов сидит, подавленный тем, что происходит, и не может выдавить из себя ни слова...

Здесь нам придется сделать небольшое отступление и вернуться к первоисточнику фильма — рассказу Ф. Кнорре. В рассказе Кнорре рядом с двумя взрослыми героями равноправно действуют герои маленькие — дети Сони. Ведь смысл рассказа не только в утверждении силы чувства, способного дать двум людям огромное счастье, наполнить жизнь радостью и красотой. Писатель показывает, как, ощущая ежедневно и ежечасно трепетное отношение Федотова к их матери, дети проникаются подлинным уважением и любовью к нему самому, он становится для них настоящим отцом и другом, в нем признают они «родную кровь».

Но в картине эта тема оказалась почти неразработанной, для нее режиссер не нашел решения

интересного и глубокого, а всего лишь механически перенес на экран то, о чем писатель рассказал со страниц книги. Если в первой половине фильма постановщик ищет кинематографические средства воплощения мысли (напомним хотя бы эпизод, когда, сопровождаемый глухими ритмическими ударами музыки, рвется вперед танк Федотова, несется через размытые дорожные колеи, заснеженные поля, мчится по узким улочкам города и стремительному ходу его сопутствует знакомый женский голос: «Возвращайся ко мне, слышишь?..»), то в той части картины, где происходит свидание ребят с объявившимся отцом и возникает тема «родной крови», режиссер словно бы забывает о собственно кинематографе. Мизансцены становятся статичными, невыразительными, исчезает внутреннее настроение, вялой, скучной оказывается атмосфера происходящего.

Восприятие мира глазами ребенка, подростка. Какой богатый опыт здесь у нашего кинематографа! «Судьба человека», «Сережа», «Иваново детство», «Вступление» и многие другие фильмы дают отличные примеры глубокого раскрытия детских характеров, их психологии, их постижения окружающей жизни. И, конечно же, перед постановщиком картины, тем более что вслед за автором рассказа он называет фильм «Родная кровь», стояла задача — передать, как воспринимают дети приход в дом чужого мужчины, как в их сознании возникает мысль, что в доме появились не просто крепкие руки, появился р о д н о й ч е л о в е к. И последующие сцены, к финалу картины, когда происходит разговор ребят с отцом, который намеревается увезти их к себе, в другой город, должны были открыть нам все внутреннее смятение, всю тревогу детской души, не желающей нарушить справедливость и совершить моральное предательство по отношению к Федотову.

Но, увы, этого в фильме нет. Дети — маленькая Соня, Гонзик и старший, Эрик — только лишь юные статисты, добросовестно произносящие заученный текст и выполняющие те или иные указания режиссера. Постановщик не донес через юных исполнителей значительность и остроту нравственного конфликта, который предстоит самостоятельно решить детям. А потому и беседа ребят с отцом (кстати, образ этот тоже очерчен в фильме весьма поверхностно, хотя выписанный писателем характер мог получить интересное и серьезное толкование) лишена напряженного драматического нерва, она статична не только внешне, но и внутренне, поскольку не ощущаешь «противоборства чувств», незримого душевного сопротивления юных героев.

Таким образом, весь драматизм ситуации неправомерно возлагается целиком на Федотова — Е. Матвеева. Легко тут впасть в мелодраму (где-то режиссер словно бы и склоняет к этому актера, надолго задерживая его взгляд на портрете Сони, заставляя многозначительно перелистывать ребячьи книжки, оглядывать их аккуратно застеленные кровати...), но Матвеев играет с большим тактом, стараясь раскрыть глубину человеческой трагедии своего героя. Федотов здесь совсем другой: постаревший от горя, с тяжелым взглядом, не находящий себе места в этих комнатах, где все напоминает о недавнем счастье.

Но, пожалуй, лучшая сцена у актера, сыгранная проникновенно и темпераментно,— финал картины.

...Снова идет в свой обратный рейс пароход. Снова подходит к заветному обрыву с белоствольной березой. Но Федотова нет, как обычно, на верхней палубе. Он у себя в машинном. Внизу. Как на дне глубокой ямы, словно неожиданно попав в капкан. Уже не в плавном кружении вальса — в суровом, тревожном ритме движение поршней... Можно ли выбраться, найти выход? Какое решение примут дети? Останутся или уедут к законному отцу? Неужели на этом все кончится, и он уже никогда не будет выходить наверх, к светлому маяку своей жизни и приветливо махать ребятам своей фуражкой?.. Прозвучавший гудок Федотов как будто бы и не слышит — кто-то, очевидно, ошибся. Но минуту спустя он уже бежит по палубе, стремглав взлетает по трапу наверх, чтобы увидеть две маленькие фигурки, которые для него сейчас дороже всего на свете. Слезы застилают глаза. Большой мужественный человек плачет, вцепившись руками в поручни капитанского мостика...

Какой это конец? Счастливый — если подходить к фильму с меркой больших моральных проблем, которые, на мой взгляд, он и пытается решить, а не просто знакомит еще с одной житейской историей. Счастливый, несмотря на невозвратимую утрату, которую понес герой, потому что Федотов побеждает в главном—в душевной красоте и искренности чувств.

У фильма «Родная кровь» хорошая литературная основа — тонкий, поэтичный сценарий Ф. Кнорре. В произведении писателя режиссера М. Ершова захватила прежде всего сила любви героев, которая высоко поднимает и облагораживает, преображает человека. Именно этой теме постановщик отдал все свое внимание, что не могло не повлиять на решение другого, не менее важного мотива сценария — не случайно многие связанные с ним эпизоды оказались разработаны небрежно и поверхностно.

В фильме рядом с тонкими лирическими сценами, с эпизодами достоверными и волнующими соседствуют кадры «пустые», иллюстративные, рассчитанные только на трогательность самой ситуации. Об этом приходится говорить, следуя голосу «критического рассудка», а не только эмоциональным впечатлениям, которые оставляет картина.

В. ДЕМИН

Серьезность

«Детективы бывают разные» — начнем с этой мудрой банальности. Один автор норовит попугать: злодейства сыплются у него направо и налево, а преступники оказываются сплошь гениями черных дел. Другому приятней озадачить нас математически выверенной загадкой: он счастлив, если, изморщив в томлениях лоб, мы сознаем, закрывая книгу, свою полную непригодность к сыскному подвижничеству. Есть и такие, что восстают против извечных жанровых нормативов. Кого-то, скажем, не устраивает каноническая облегченность персонажей: на месте дежурной схемки сыщика он сооружает многомерный человеческий образ, убийца тоже перестает быть иероглифом, условным знаком в игре. При этом, случается, возникает своя, часто очень актуальная общественная проблематика, криминальный узелок отступает на задний план, и тогда вспоминаешь, что «Преступление и наказание» по структуре своей тоже ведь единоборство следователя и убийцы.

В фильме «Человек, который сомневается» * ход расследований взят каждодневной, производственной, так сказать, стороной. И хотя случай, подсмотренный сценаристом Л. Аграновичем в живой действительности, довольно необычен и эта необычность несколько раз специально оговорена, тем не менее сами обстоятельства следствия поданы драматургом как рядовое, привычное для героев дело, не несущее в себе ничего исключительного. Здесь нет сверхпроницательных следователей, нет телескопической линзы, с чьей помощью тысяча первому Шерлоку Холмсу полагалось бы исследовать тысяча второй окурок; здесь нет преступника, заранее подброшенного дальновидным автором под невзрачной личиной шофера, или почтальона, или соседа по квартире. Здесь все проще и серьезнее.

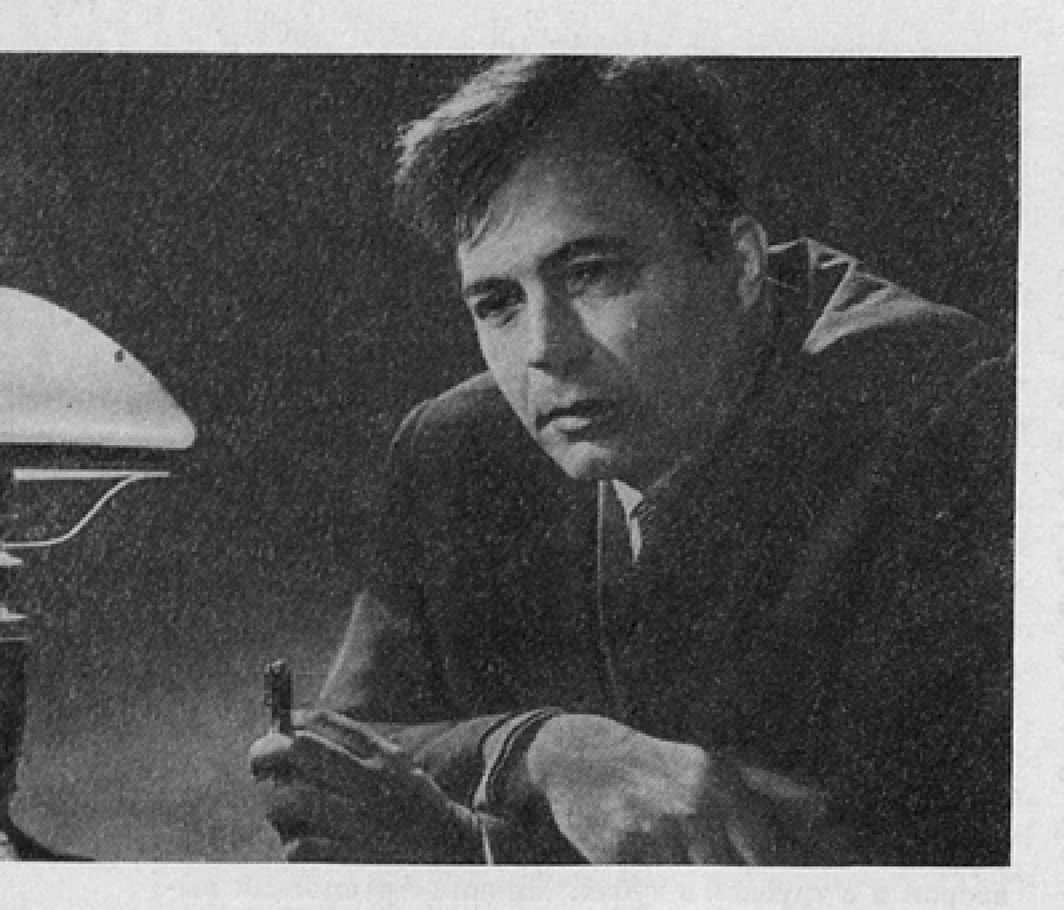
То, что обычно увенчивает детективное произведение, тут как бы нарочно взято исходной ситуацией, лишенной типичных в этом случае загадок: факт и мотив убийства установлены, труп опознан, преступник обличен уликами, сознался и даже приговорен. Функция Михаила Артемьевича Лекарева, нашего героя, выглядит поэтому предельно неблагодарной. Он не ищет доказательств, он проверяет их. Их убедительную цепь, чем-то все же смутившую Верховный Суд, он должен испытать на крепость. Надежда на открытие его не греет. Почти на сто процентов он убежден, что ошибки не произошло и к смертной казни приговорен виновный. Если он все же чуть-чуть и сомневается, то лишь по долгу службы. Он обязан сомневаться. Эту его черту авторы вынесли даже в заглавие фильма.

Так гуманистическая тема произведения возникает вначале в регистре скрупулезно объективного, педантичного исполнения следователем своих обязанностей. Потом будет всякое: и непредвиденные находки, и озарения, поворачивающие путь следствия на традиционные 180 градусов, но пока что нам растолковывают такую забытую очевидность: труд следователя — это не только гонка за преступником на мотоцикле, не только пронзительное «Руки вверх!», не только размышления на диване с остановившимся взором и с трубкой в зубах. Михаил Артемьевич выкладывает свои претензии к протоколу допроса, указывает своему предшественнику на ошибки при осмотре места преступления, объясняет одному из помощников, как составить очередной следственный документ, — и мы потихонечку посвящаемся в обыденную технологию этого дела, технологию, от которой презрительно отстранились литературные косяки всевозможных тарантулов и фаланг. Впервые, быть может, за многие годы мы увидели следова-

* Сценарий Л. Аграновича. Постановка Л. Аграновича и В. Семакова. Оператор Ю. Зубов. Художник Е. Черняев. Композитор М. Зив. Звукооператор В. Крачковский. «Мосфильм», 1963.

«Человек, который сомневается».
О. Даль — Дуленко, Ф. Корчагин — Шпортюк, Г. Куликов — Лекарев, В. Талызина — Инна





«Человек, который сомневается».
Г. Куликов — Лекарев

теля в его рабочей, живой, а не мифологической обстановке. Впервые мы услышали, что это трудная и ответственная работа, а не заманчивое времяпрепровождение гения прозорливости. Впервые за многие годы мы получили детектив без штампованной детективной экзотики.

Конечно, и тут есть стечение обстоятельств, мешающее постигнуть истину. Убитая — подруга обвиняемого, ее сумочка найдена у него в сарае, в роковую ночь он не был дома, различные его алиби равно несостоятельны... Но не здесь центр тяжести картины. За всем этим не кроется никакой фабульной пиротехники. Противники нашего героя — совсем не злодеи, и меньше всего они заинтересованы в том, чтобы покарать невинного, а настоящего преступника оставить в безнаказанности. Все начинается с небрежности, но ведь и меры антисептики — мелочь, а их несоблюдением хирург обрекает больного на безрадостный конец. Расчетливо и уверенно показывает сценарист, как душевная черствость, невнимание к людям, вначале обернувшись в нерадение при исполнении долга, выливаются потом в злоупотребление, в нарушение нашей законности. И тогда мы постигаем, что в основе конфликта находится спор о природе героического.

В самом деле, следователь Шомполов, предшественник нашего героя по делу Бориса Дуленко, мог бы стать центральной фигурой обычного приключенческого опуса. В исполнении актера Д. Масанова он умен, по-настоящему обаятелен, умеет вовремя ввернуть и про честь мундира, и про запросы общественности. Даже в промахах он признается с редким, подкупающим добродушием: верно, дескать, был грех, так ведь дело-то неинтересное, примитивное, виновность этого пренеприятного паренька очевидна... Дело не стоит его кропотливости. Кропотливость он бережет для особого, исключительного, праздничного, так сказать, дела, где будут на месте и лупа, и диван, и финальная гонка по темным улицам...

Драматург не верит в героизм «бенгальский». Он не скрывает симпатии к прозаической фигуре Михаила Артемьевича. Лекарев (эту роль исполняет Г. Куликов), сутулый, мешковатый, домашней какой-то внешности, с самого начала окружен режиссурой «снимающими» деталями: мать Бориса он встречает с полотенцем, с бритвой в руках и даже чуть ли не в пижаме. Но глаза его, серьезные, внимательные, пристальные глаза, говорят нам гораздо больше, и вспышка энергии, которая охватывает этого человека, когда он почувствовал, что напал на след разгадки, вовсе не озадачивает нас, не оказывается неожиданностью.

Достижение Г. Куликова значительнее, чем просто удачное исполнение трудной роли. Лекарев по сценарию — фигура несколько заданная, суховатая и рассудочная; только в кульминационные моменты он должен был открыться зрителю с иной, эмоциональной, лирической, если хотите, стороны. В фильме этот перелом почти не ощущается. Г. Куликов заставил зрителя сразу же взять под сомнение сухость и простоватость своего героя, и чем больше мы присматриваемся к Лекареву, тем интересней становится для нас его личность.

Но сопоставление образов было бы неполным, если б рядом с Шомполовым не оказалась фигура дуболома с квадратными челюстями (артист Ф. Корчагин). Драматург видит закономерность в том, что рано или поздно, не в силах свести показания к одному знаменателю, Шомполов вынужден будет прибегнуть к услугам этого человека. Только однажды нам показывают его на крупном плане. У него ясные-ясные глаза. «Что же, церемониться с бандитами?» — спокойно, с достоинством удивляется он, «запамятовав», что виновность Дуленко была бы под сомнением, не продиктуй он парню его «добровольное признание» от первого до последнего слова. Эта фигура, возникающая всего на минутку, присутствует в фильме как зловещий отблеск нравов времен культа личности — вещественная материализация духа произвола. Кажется, вот-вот разомкнутся эти железные челюсти, чтобы бросить сакраментальную фразу про щепки и про лес...

Создатели фильма поверили в нашу, зрительскую способность к серьезному разговору. Они не пре-

льстились хлестко сочиненной интригой, не отделались комбинацией приключений на знакомую тему. Для детективной формы вдруг оказались доступными большие жизненные проблемы, значительные и сложные характеры.

Антистандартная направленность фильма сказалась и на образе Бориса Дуленко (артист О. Даль). Его полагалось бы подать этакой привлекательной и предельно непорочной «овечкой», чтобы зритель переживал вдвойне: вот, мол, за чью благородную душу и приятную внешность ведет борьбу Михаил Артемьевич. Создатели фильма трезвее. «Ничего, кроме амбиции»,— роняет о своем подследственном наш герой. Артист О. Даль убедил нас, что это мнение основательно. Тем понятней становятся и судебная ошибка и неприязнь Шомполова. Но одновременно тем почетней становится принципиальность Михаила Артемьевича — не красивые глаза вызвали ее на свет.

Режиссура фильма, к сожалению, часто уступает его драматургической первооснове и прежде всего в строгости, в презрении к эффектам. К чему этот лобовой монтаж задумавшегося в различных позах Михаила Артемьевича с кадриком лежащей на столе важной бумаги, которая ждет его подписи? Или бесконечные наплывы, безошибочно возникающие на экране, чуть только герой задумается о чем-нибудь? Вряд ли украшает картину эта последняя мода предгриффитовских времен. То же надо сказать и о подаче эпизодических персонажей: здесь рядом с удачными, резко, но точно, броско очерченными персонажами (майор милиции, настоящий убийца, друг Бориса, подвыпивший прохожий) соседствуют банальные и скучные, например, три помощника Михаила Артемьевича — нечто вроде коллективного доктора Уотсона. Смущает и фанфарный финал, случайная встреча следователя с бывшим обвиняемым — лишняя точка над лишним «и»... Все это тем более огорчительно, что сама картина в целом явилась подтверждением тезиса, что наш зритель достоин серьезного разговора —даже в рамках детектива.

В. МАКСИМОВА

И только-то!

«Полустанок»* — называется фильм, поставленный Б. Барнетом, одним из старейших советских кинематографистов, за плечами которого большой путь, большой опыт. В этой комедии режиссер верен старой своей теме — хорошая жизнь вокруг, отличные, непохожие друг на друга, прелюбопытные люди; надо только присмотреться как следует, и в обычном, повседневном мы увидим много прекрасного и удивительного... Таков, конечно, был «ключ» режиссера.

Зауряден полустанок, куда приезжает герой фильма и куда переносимся мы, зрители. Но в самой будничности прибрежного поселка, с дощатыми скучными мостками, с вытоптанным скотиной выгоном, в самой будничности первых кадров, очевидно, скоро проступит обещанное.

И зашагает к поселку, весь увешанный мольбертами, приехавший на отдых доктор технических наук, академик, по совместительству художник-любитель — Пал Палыч. И будет в игре отличного актера В. Меркурьева — Пал Палыча отдохновенье, и легкость, и беспечальное раздумье, и простая радость человека, в городской суете и спешке забывшего эту тишину и это неторопливое и бесконечное скольжение облаков в небе.

И появится симпатичнейшая пара очень современных ребятишек — самостоятельных, полных собственного достоинства и до макушки начиненных фантазиями, почти космическими, совсем в духе века.

И уже в первых кадрах будет найдена главная, барнетовская интонация благожелательности и доброго интереса к людям.

...Но однако же невольно и не однажды останавливаемся мы на мысли, что тема, выбранная режиссером, не только увлекательна и благодарна для художника, но еще и чрезвычайно требовательна и труднодоступна. Здесь мало самого искреннего намерения, удачно найденной режиссерской интонации, отдельных актерских удач, даже таких, как работа В. Меркурьева.

«Полустанок» — фильм всего в семь частей. И сам размер и взятая тема предполагают, делают обязательной емкость, насыщенность содержания. В фильме нет сколько-нибудь значительного события; пусть так, но и в случайных встречах, впечатлениях, мыс-

* Сценарий Р. Погодина, Б. Барнета. Постановка Б. Барнета. Оператор С. Полуянов. Композитор К. Молчанов. Звукооператор О. Буркова. «Мосфильм», 1963.

лях героя надо найти нечто интересное. Увы, они сменяют друг друга так же, как те невесомо скользящие облака, которыми залюбовался Пал Палыч.

Итак, городской человек в непривычной для себя, почти забытой им деревенской обстановке. Человек на отдыхе, когда все, кажется, располагает к наблюдениям, раздумьям над жизнью, когда впечатления остры, не притушены усталостью и повседневными заботами.

К сожалению, наш герой оказался как бы на безлюдье. Сонная и словно вымершая деревня окружает его. Абстрактно-идиллический уголок природы. Все тонет в мареве, в ленивой дреме. Вспоминают каких-то художников, регулярно приезжающих на этюды, реалистов и абстракционистов; позирует Пал Палычу бабка Татьяна, любительница живописи; жалуется на знаменитую жену-доярку, путешествующую по заграницам, бригадир Тугоухов; судачат у прилавка сельпо девчата... И так изо дня в день, весь месяц.

Почти ни одной сколько-нибудь выразительной приметы времени, сегодняшней деревни, людей ее, занятых большими делами. Промелькнула секретарша колхозной конторы — еще один вариант комического образа, ставшего традиционным для актрисы Н. Румянцевой; появился на миг тракторист, погнался за неуправляемым трактором — вот, пожалуй, и все наше знакомство с колхозниками, если не считать присутствующих на танцах, умиленно и подобострастно улыбающихся городскому жителю «поселян».



«Полустанок». Н. Румянцева — Симка, А. Потапов — Иван



«Полустанок». В. Меркурьев — Пал Палыч, Коля Богатырев — Гришка

Комедийные ситуации и персонажи в фильме и не новы и довольно нетребовательного вкуса: безобидный колхозный бык, от которого спасается бегством неискушенный горожанин Пал Палыч; приступ радикулита, согнувший нашего героя в момент его ухаживаний за местной красавицей Клавкой; двигающийся прямо под откос трактор, который догоняет и никак не может догнать зазевавшийся тракторист; горемычный Тугоухов, исполняющий служебные обязанности с дочкой Нюськой на руках и т. д.

Дело, конечно, не только в том, насколько все это занимательно или насколько точно соблюдаются законы жанра. Речь идет не столько о форме, сколько о самой сути. Ибо этим порядком надоевшим и малоинтересным комедийным ситуациям отдана львиная доля заботы и внимания в фильме. И остается за кадром какая-то очень важная часть живой, невыдуманной сегодняшней жизни.

Все же, что есть настоящего, ясного в герое, в паре ребятишек, в лучших кадрах «Полустанка», спорит, бунтует, сопротивляется принятой авторами манере.

Например, в картине отлично дан образ деревенского мальчишки, ставшего первым другом Пал Палыча. Жизненная хватка, самый трезвый реализм и необъятность мечты — качества, такие, казалось

бы, несовместимые и вместе с тем такие типические для сегодняшнего молодого поколения,— соединились в десятилетнем «умельце» и «экспериментаторе». И еще: ум, чуть иронический и ясный, и безбоязненность поведения равного с равным — все обещает в будущем характер незаурядный. В одном этом мальчишке время сказалось очевиднее и радостнее, чем в тех внешних формальных деталях и сносках, к которым нет-нет да и прибегают создатели «Полустанка», чтобы напомнить: действие-то происходит в наши дни. Здесь, в этом пареньке, снова проглянула знакомая по прежним работам улыбка Бориса Барнета, удивительно молодая и энергичная улыбка режиссера, умеющего смеяться искренне, доброжелательно и легко...

Но увы, сам тон повествования, так удачно взятый поначалу, сама интонация раздумья постепенно становятся неестественными, чужеродными в фильме, где герою, по сути, отказано во встречах с живыми людьми.

Неторопливость рассказа переходит в скуку. Фильм, за немногими редкими исключениями, не дает повода для радостного удивления жизнью. Просто приехал усталый человек, провел месяц в отпуске, побывал в нескольких не слишком забавных ситуациях, уехал... И только-то.

Ю. СМЕЛКОВ

Без размышлений

Из чего складывается путь в искусство? Призвание. Преодоление препятствий (если они есть). Проникновение в жизнь. Труд.

Как рассказать об этом в кино? Как проникнуть в сознание творца, познать логику художественного творчества?

Проблемы эти, несмотря на ряд частных удач, еще не решены в нашем кинематографе. Но если судить по некоторым фильмам, решать их или хотя бы пытаться решить совсем не обязательно. Можно не касаться ни алгебры, ни гармонии творчества и ограничиться событийной стороной биографии. Самое подходящее — это препятствия на пути героя.

Итак, препятствия, которые авторы фильма «Путь на арену»* воздвигают перед героем — замечательным артистом армянского цирка Леонидом Енгибаровым. Это родители, возмущенные желанием сына идти в цирк — неприличная профессия, неудобно перед соседями. Брат, ставящий это возмущение на интеллектуальную основу — в век науки неудобно заниматься цирком. Тетя, разделяющая чувства семьи и готовая на все, чтобы помешать намерениям Лени.

Что же, возможно, это было так. Авторы фильма даже настаивают, что все было именно так: сам Леонид Енгибаров появляется в начале фильма и обещает зрителям рассказать о себе. Но необязательность ситуации равна ее трафаретности. В другом фильме можно было бы и по-другому: мальчик рвется в технику, а «гуманитарно» настроенные родители препятствуют.

Несмотря на решительные возражения родителей, Леня все-таки уходит из дома и поступает в цирк униформистом. Главный режиссер Тарян обратил на него внимание, вот-вот Леня начнет учиться, в общем, все идет хорошо. Конфликт как будто исчерпан, и фильм явно стремится к счастливому финалу, обнаруживая и условность препятствий и мелкость решения темы. Вот тут приходит на помощь комически-кинематографическая интрига с обобщением и злодеянием. Подстрекаемый тетей, готовой на все, некий Хачян, который во время отъезда Таряна исполняет обязанности главного режиссера, соглашается выпустить неподготовленного Леню на манеж. Замысел прост: Леня провалится и уйдет из цирка. Леня колеблется, актеры протестуют, но все бессильно перед авторской волей — Леня обречен.

Попробуем поверить в правдоподобность этой ситуации. Представим себе, что тяга на манеж, к зрителю, пересилила все сомнения и доводы рассудка, что нашелся хитрый и недобрый человек, который способствовал этому. Стоило ли делать эту неприятную случайность сюжетным центром всей картины?

Но когда все не обязательно, все возможно. И вот появляются перед удрученным Леней великие тени знаменитых комиков прошлого и настоящего — Дуров, Марсель Марсо и Чаплин — и объясняют ему, что он еще мало умеет (как будто он сам в этом только

---

* Сценарий А. Юровского. Постановка Л. Исаакяна, Г. Маляна. Оператор Ж. Вартанян. Художник С. Андраникян. Композитор К. Орбелян. Звукооператор Р. Казарян. «Арменфильм», 1963.

что не убедился) и что нужно знать людей, чтобы уметь заставить их смеяться (как будто, кроме них, некому это объяснить).

И Леня уходит изучать жизнь.

Препятствия, воздвигнутые авторами на пути героя, как мы видели, банальны или анекдотичны. Столь же примитивно, почти карикатурно изображено в фильме то, что можно условно (очень условно) назвать учебой у мастеров; этими же методами продемонстрировано и Ленино путешествие по жизни.

Несколько кадров, три-четыре минуты экранного времени. Леня среди строителей — показывает акробатические трюки в обеденный перерыв. Леня на Севане — тянет сеть вместе с рыбаками, а потом развлекает их. Леня на пастбище — беседует с чабаном у костра... Потом он возвращается в Ереван и, уснув ночью на улице, видит во сне свои будущие номера.

Вот, собственно, и все, весь «жизненный урок» и его последствия. Правда, брат, тот самый, что говорил о веке науки, пытается еще бороться. Но делает он это крайне неуклюже — встречается в кафе с цирковой гимнасткой Ириной, в которую влюблен Леня, и, интимно взяв ее за руку, просит отговорить брата от несерьезной цирковой профессии. Ирина, как и следовало ожидать, с негодованием выдергивает руку и молча уходит. Дальше бегло упоминается, что Леня очень много работает (режиссер даже считает, что слишком много), и в финале мы видим цирковое представление с участием... нет, не того условно-кинематографического Лени, что прошел через весь фильм, а прекрасного артиста Леонида Енгибарова. Он оказался изящным и артистичным клоуном, соединяющим блестящую технику исполнения трюков с комизмом, который может показаться слишком тонким для цирка, но нигде не переходит грань, отделяющую цирк от эстрады или пантомимы. Фильм, посвященный Енгибарову, мог бы быть действительно интересным. Мог. Но не стал. Создается впечатление, что авторы просто ставят «галочки» в соответствующих графах: призвание — отразили (Леня зачарованным взором смотрит на арену), препятствия — отразили, первая неудача — отразили, изучение жизни — отразили, и так далее. Все названо, но ничего не раскрыто.

Такой анкетный подход к реально существующему человеку приводит к тому, что любой пункт анкеты на тему «Ваш творческий путь?» кажется авторам одинаково важным и существенным. При этом забывается, что искусство не регистрирует события, а тщательно отбирает их. И не только отбирает, но и глубоко осмысливает.

В картине «Путь на арену» за фактом не следует размышление. Герой фильма бодро идет по собственной биографии — от одного события к другому, не обременяя себя мыслями о жизни и творчестве.

А каким интересным мог бы быть фильм, если бы его авторы дали своему герою возможность подумать над законами и секретами простого, древнего и все-таки непостижимого искусства клоуна! Гистрионы, жонглеры, скоморохи — первые актеры человечества, еще и сегодня работающие по заветам, передающимся с незапамятных времен от поколения к поколению. Артисты, искусство которых понятно и доступно всем и любимо всеми, потому что в смехе, который они рождают, непременно есть крупица счастья.

Нет, конечно, никто не требует от авторов фильма и их героя блеска эрудиции и исторических экскурсов. Но ведь призвание — это когда человек знает, не только к у д а он идет, но и з а ч е м. В фильме есть такой эпизод— Леня передразнивает брата, и тот не может удержаться от смеха. Леня считает свою задачу выполненной: раз он рассмешил даже своего «интеллектуального» брата — значит, он хороший клоун. Только и всего?

Есть еще такие «любители» цирка, для которых клоун — это человек, который ходит по манежу в нелепом костюме, говорит ненатуральным голосом, словом, смешит публику. Они не задумываются, почему Олега Попова весь мир зовет «солнечным клоуном», почему Юрий Никулин играет в кино серьезные, драматические роли. Они занимают свои места в цирковом партере и ждут, когда их будут смешить. Очень обидно, что в фильме, кажется, первом у нас, целиком посвященном клоуну, нет-нет да и промелькнет вот такая точка зрения равнодушного зрителя. Сначала не умел смешить, потом научился — все хорошо, все в порядке.

Эта точка зрения и приводит к тому, что в фильме о творчестве не ощущается его интеллектуальная сторона. Вряд ли авторы картины, вряд ли герой Леонид Енгибаров, играющий сам себя, считают, что в искусстве клоунады эта сторона отсутствует или имеет значение второстепенное. Просто схема отомстила за себя. Схема предопределила и уровень актерского исполнения: однокрасочность персонажей заставляет вспомнить далеко не лучшие наши кинокомедии. Артисты же цирка, снимавшиеся в фильме,— это великолепные артисты цирка, но не кино; впрочем, от них этого и не требовали.

Остается прибавить, что непосредственная задача фильма — показать искусство Енгибарова — тоже выполнена не самым лучшим образом: в подаче его номеров где-то утеряна специфика цирка и не найдена специфика кино.

Итак, проблемы жанра все еще ждут полноценного решения.

Р. ЮРЕНЕВ

Механика смешного

Издательство «Искусство» выпускает книгу Р. Юренева «Смешное на экране» — опыт осмысления пути мировой кинокомедии от Люмьера до наших дней. Мы печатаем главу из этой книги, специально переработанную автором для нашего журнала.

Советское киноискусство все глубже проникает в жизнь народа, все ближе и необходимей становится каждому человеку. Растет количество выпускаемых фильмов. Все новые и новые поколения одаренной молодежи приходят на кинопроизводство. Растет жанровое и тематическое разнообразие картин.

Но с горечью приходится признать, что идейные и художественные качества наших фильмов еще не полностью отвечают требованиям народа, требованиям времени. Особенно это относится к кинокомедии. Вялые по мысли, серые, стандартные по форме комедии все еще преобладают на нашем экране.

Размышляя над сложными и многочисленными причинами отставания нашей кинокомедии, приходишь к мысли: не является ли одной из основных причин этого забвение немалого и многообразного опыта, который приобрела комедия в мировом кино за семьдесят лет его существования? А также забвение тех закономерностей, тех приемов, способов, средств, с помощью которых мастера комического искусства заставляют своих зрителей смеяться? В пору догматической и администрирующей критики, порожденной культом личности Сталина, изучение художественных приемов, технологии кинематографического мастерства было заклеймено ярлыком формализма и исключено из круга интересов искусствоведения. Не пора ли оглянуться теперь на то, что было достигнуто, и, не стремясь изобретать заново давно изобретенные «примусы» и «велосипеды» комедийных приемов, припомнить, как с ними обходились наши талантливые предшественники.

Нередко среди зрителей и киноработников возникают споры — каким же должно быть, каким будет киноискусство нашего коммунистического завтра? Какие виды, жанры, разновидности будут преобладать? Хочется ответить на это: разные, многие, всякие! Свободный творческий труд преображает и обогащает человеческую жизнь. И искусство, правдиво отражающее действительность и активно воздействующее на нее, непрерывно обогащает свой язык, разнообразит свои формы, функции, методы и приемы. И не надо отказывать в перспективах развития никаким из существующих видов и жанров киноискусства.

Справедливо ратуя за идейность, содержательность нашей кинокомедии, многие критики обрушиваются на лирические, юмористические произведения, почитая их бездумными, украшательскими, лакировочными, отказывая им в воспитательном и познавательном значении. Неверно это. Бесконфликтность, бодрячество, лакировка действительно свойственны некоторым нашим лирическим комедиям, но это их болезни, а не сущность. Сущностью же светлой, лирической комедии является радость жизни, утверждение и воспевание того нового, доброго, счастливого, что порождает жизнь, чего с каждым днем становится больше и больше.

Но еще более неправы те критики, которые считают, что с развитием социалистического общества будет отмирать сатира, что с ликвидацией классов, эксплуатации, войн исчезнет и необходимость в острой, бичующей, злой сатире, в разоблачении, в уничтожении зла средствами искусства. Маниловщина это. Непонимание законов развития жизни.

Да, улучшится человеческое общество, уйдут из жизни эксплуатация, кризисы, войны, антагонизм. Добрее и сознательнее станут люди. И поэтому неизмеримо повысится общественное значение искусства, его познавательные, воспитательные и — не побоимся этого слова — карательные функции. И тогда сатира примет на себя многие формы общественного воздействия, вмешательства, пресечения, возмездия, подведомственные сейчас дружинникам, милиции, суду. Воздействие сатирической критики будет тем сильнее, чем совершеннее будет человеческое сознание. Пушкин писал, что «куда не достигает меч законов, туда достигает бич сатиры». И с каждым новым днем это глубокое замечание находит все лучшее подтверждение в жизни.

Бюрократизм и головотяпство, сутяжничество и сплетни, спекуляция и лень, демагогия и мракобесие, стяжательство и клевета, приспособленчество и очковтирательство, пьянство и распутство все больше и больше переходят из ведомства суда в ведение сатирического искусства. И искусство, воздействующее на человеческую совесть, воздействующее презрением, горьким и гневным смехом, имеет огромные перспективы. Оно будет вечно защищать новую, высшую мораль. Поэтому оно будет также вдохновлять людей положительными примерами, раздвигать их горизонты, радовать новыми явлениями жизни, приносить утешение, развлечение, опыт, мудрость.

Вечен процесс смены старого новым. И человечество будет смеясь расставаться со своим прошлым и радоваться приближению будущего. И высокое искусство комедии во всех своих разнообразнейших формах и жанрах будет вечно дарить человечеству великое благо — смех.

Некоторым вопросам теории комического была посвящена моя статья «Любимая народом»*. Я писал там об общих проблемах комического в искусстве, о выявлении несоответствий содержания и формы, порождающих смех, о многочисленных оттенках смеха, о многих жанровых формах комедийного искусства.

Отослав читателя к этой статье, я не считаю необходимым повторять здесь те же положения, о которых говорится там, и могу после сделанных выше нескольких беглых предварительных замечаний обратиться к анализу приемов кинокомедии, к тем закономерностям, которые можно объединить под общим заголовком — механика смешного. И пусть не посетует читатель на беглый характер моих анализов. Я стремился в небольшой статье охватить большой творческий опыт.

Итак, надо еще раз сказать о том, что комическое в искусстве, в том числе и в кино, основано на реальной действительности, является отражением жизни. В произведении комедийного искусства могут быть отражены характеры и события, смешные в жизни, смешные сами по себе. Художник только отобрал их, расположив в определенном порядке и ритме, так, чтобы они воспринимались острей, так, чтобы смех, ими вызываемый, звучал свободно, без помех, волна за волной, или же искусно прерывался удивлением, узнаванием, может быть, гневом или презрением, раздумьем и даже печалью.

Но волей художника в смешном виде могут предстать и отнюдь не смешные явления жизни. Преувеличивая одни детали и стирая другие, сближая или разделяя события, убыстряя или замедляя их нормальный ход, группируя их согласно своей воле и в интересах проводимой мысли, художник может сделать несмешное и даже грустное смешным. И это отнюдь не нарушит реалистичности его произведения.

Различные формы преувеличения, заострения, концентрации, обобщения помогают художнику выявить сущность данного явления жизни, типизировать его и выявить к нему свое отношение. Поэтому глубоко неправ кинозритель, ищущий полного совпадения образов экрана с жизнью, зритель, гневно вопрошающий: где вы это видели? И безапелляционно утверждающий: извращение жизни, преувеличение, клевета! На каком таком пусть даже распрокапиталистическом заводе можно увидеть конвейер, подобный чаплиновскому из «Новых времен» или рене-клеровскому из «Свободу нам!»? В каком таком, пусть даже сверхпериферийном городке может распоясаться тип вроде Бывалова из александровской «Волги-Волги»? В каком таком царстве-государстве могут бродить по улицам типы вроде Бестера Китона, Тото или Жака Тати? В каком таком колхозе могут работать так легко и беззаботно, как в «Трактористах» И. Пырьева?

А между тем все эти комедийные образы правдивы. Они отражают сущность социаль-

---

* «Искусство кино», 1961, № 6.

ных взаимоотношений, они заостряют типические характеры, они как бы забегают немного вперед развивающихся общественных процессов.

Бывает, что, захваченный своей мыслью или увлеченный поисками новой, оригинальной формы, художник теряет чувство меры и тогда порывается связь искусства с действительностью. Так случилось в «Кубанских казаках» И. Пырьева, где художник, стремясь показать жизнь радостной и плодотворной, дошел до слащавости и бездумности. Так случилось в американской комедии «Легкий случай убийства», где, пародируя детективы, художник изобразил смерть разухабистыми фарсовыми средствами. Но точно установить рубежи, за которыми заострение становится ложью, нельзя. Сила заострения измеряется силой мысли, ради которой художник заостряет явления жизни. Правда художественного произведения зависит и от восприимчивости зрителя. Недаром мысль Фейербаха, что «остроумная манера писать состоит, между прочим, в том, что она предполагает ум также и в читателе...», оказалась достойной того, что В. И. Ленин выписал ее в свои «Философские тетради».

И здесь необходимо повторить, что вопрос реализма комедии неразрывно связан с вопросом идейности. Когда зритель понимает, во имя чего художник заостряет, преувеличивает черту характера или событие, он с радостью соглашается с художником. Сцены совещания Хинкеля и Напалони в «Диктаторе» Чаплина полны чудовищных бессмыслиц, поведение обоих персонажей лишено даже намека на логику, на осмысленность. Но у зрителя не возникает ни тени сомнения в правде происходящего на экране. Зритель разделяет ненависть художника к Гитлеру и Муссолини и полностью воспринимает мысль художника о бесчеловечности, бессмысленности и уродстве фашистской диктатуры. Возможно, что убежденному фашисту эта сцена показалась бы антиреалистической.

Поведение братьев Маркс, американских музыкальных эксцентриков, героев многочисленных фильмов или персонажей комедии современного французского режиссера Луи Малля «Зази в метро» тоже лишено какого-либо правдоподобия. Но, разрушая нормы человеческого поведения, эти художники ничего не хотят сказать своему зрителю. Они разрушают и самую художественную форму произведения, громоздят одни нелепости на другие, думая, что утверждают этим свое, произвольное, неповторимое отношение к жизни. Лишенные идеи, мысли, содержания, эти комедии антиреалистичны, они создают извращенный, произвольный образ действительности.

Неверная, ошибочная мысль, ложное представление художника ведут к антиреализму даже тогда, когда художник сохраняет правдивость деталей, верность изображения частностей.

В американском кино 30-х годов были весьма популярны комедии режиссера Фрэнка Капры по сценариям Роберта Рискина. В них остроумно и верно передавались некоторые черты американского быта, характеров американских дельцов, журналистов, адвокатов, мелких буржуа. Но жизненная правдивость внешних, поверхностных деталей прикрывала внутреннюю фальшь этих комедий, сознательно приукрашавших американскую действительность, стремившихся обмануть, одурманить зрителя, отвлечь его от социальных проблем. То же можно сказать и о комедиях «белых телефонов», процветавших в фашистской Италии. Они отличались механической логичностью в развертывании сюжета, старательной мотивировкой всех черт характеров и поступков персонажей и мелочной точностью бытовых деталей, а при всем этом были лживы в самом своем существе, так как пытались доказать незыблемость капиталистического общества и безупречность буржуазной морали стяжателей и эксплуататоров. Они лгали в основном — в показе человеческих взаимоотношений. Глубокое, верное и гуманное понимание закономерностей человеческого общества, проникновение в сущность человеческих характеров и поступков, умение глядеть вперед, угадывать направление развития социальных процессов и содействовать победе нового над старым — вот что делает произведение искусства подлинно реалистическим, правдивым в высоком смысле этого слова.

В основе комедийного фильма, так же как в основе каждого драматического произведения, лежит драматический конфликт. Бывают комедии, конфликты которых ложны, несерьезны, основаны на недоразумениях. Обычно зритель быстро оценивает ложность такого конфликта и забавляется тщетными стараниями персонажей: их хлопотами впустую, их недомыслием и заблуждениями.

Но бывают комедии, чьи конфликты подлинны, остры, серьезны. Но способы их разрешения, приемы, к которым прибегают борющиеся стороны, так нелогичны, необычны и неожиданны, что вызывают смех. Конфликт, положенный в основу комедии «Свинарка и пастух», основан на недоразумении, на ошибочном понимании письма, написанного на незнакомом языке. Влюбленные свинарка и пастух искренне переживают свою размолвку, сокрушаются, даже страдают, но зритель, понимая их ошибку, следит за их чувствами с доброй, сочувственной усмешкой.

Конфликт, положенный в основу «Новых похождений Швейка», поставленных С. Юткевичем в годы Великой Отечественной войны, серьезен, антагонистичен. Это конфликт между югославскими партизанами и фашистскими захватчиками. Но способы, которыми Швейк и партизаны обманывают, запутывают и захватывают в плен Гитлера и его подручных, эксцентричны, неожиданны и смешны. И зритель, от души сочувствуя партизанам, смеется и над их веселой изобретательностью, и над злобной тупостью фашистов.

Бывает, что в одной комедии параллельно развиваются конфликты обоих родов. Так, в «Цирке» конфликт между актрисой, матерью черного ребенка, и расистом вполне серьезен, но рядом с ним развивается построенный на недоразумении конфликт юной циркачки Раечки с ее женихом Скамейкиным. Нельзя отдавать предпочтения ни тому, ни другому роду конфликтов. Их серьезность, остроту нельзя искусственно выбирать: их подсказывает художнику избранный им материал, сущность событий, человеческих характеров и, главное, основная мысль произведения. Можно сказать лишь, что художественное обострение, усиление конфликта, как правило, украшает фильм: делает действие более активным, характеры более яркими, мысль более впечатляющей и острой.

Бытовавшая в творческой практике советских драматургов возникшая под влиянием культа личности Сталина теория бесконфликтности особенно вредно сказалась на комедиях. Ход рассуждений сторонников этой теории был на первый взгляд вроде как логичен: социалистическое общество уничтожает, дескать, классовые различия, следовательно, антагонистические конфликты исчезают и при полной победе социализма во всем мире исчезнут совсем. Хорошее будет вступать в борьбу не с отсутствующим дурным, а с еще лучшим, и это будет борьба не врагов, а друзей, борьба за общее благо.

Рассуждая так, теоретики бесконфликтности сами вступали в антагонистический конфликт с диалектикой.

Как известно, развитие человеческого общества происходит в непрестанной борьбе отживающего старого с нарождающимся новым. Этот извечный конфликт и лежит в основе всех социально значительных драматических конфликтов и не исчезнет никогда, так же как никогда не прекратится развитие человеческого общества. Грядущая социальная формация принесет свои, ранее не известные формы борьбы нового со старым, а следовательно, и новые конфликты. Прогресс человечества может перемещать сферу драматических конфликтов из области внешней борьбы в область психологии, морали, в область человеческого чувства и интеллекта. И это не сделает конфликты менее острыми, менее драматичными. Я думаю, что наоборот. Недаром Горький предвидел, что современные герои труда будут героичнее и сильнее всех донкихотов и гамлетов прошлого.

С развитием человеческого сознания драматические конфликты, в том числе и конфликты, разрешаемые средствами комедии, будут закономерно усложняться. И если читатель не вправе потребовать от критика-искусствоведа, чтобы он предугадал и предсказал хотя бы часть этих новых увлекательных конфликтов, то он, пожалуй, вправе потребовать хотя бы классификации и анализа конфликтов уже известных, примененных в драматических искусствах.

Попытка отжать все многообразие художественной практики в четкие, законченные формулы теоретических истин, конечно, прельстительна, но и опасна! Формулировка драматических конфликтов или схем драматических композиций или типовых сюжетных схем без конкретных исторических условий, без конкретных героев абстрактно ведет к отрыву формы от содержания, то есть к бесплодному формализму. В теории драмы известен французский исследователь Польти, проанализировавший целые склады пьес и пришедший к выводу, что все они сводятся к тридцати шести драматическим ситуациям. Он смело утверждал, что за две тысячи лет непрерывного творчества в области драмы человечество еще не создало, да и, видимо,

не создаст ситуации тридцать седьмой. Категоричность этих утверждений и наукообразный вид формулировок привлекли внимание многих умов. Фридрих Шиллер писал, например, Вольфгангу Гёте, что старался, но не мог найти сакраментальной тридцать седьмой ситуации.

Я не пошел бы по стопам Польти и не стал бы считать и наименовывать комедийные конфликты, даже если бы надеялся, что, скажем, сам Г. Александров напишет в письме к самому И. Пырьеву, что не смог дополнить мой список! Не надо вгонять живой процесс развития искусства в прокрустово ложе умозрительных схем. Однако желание как-то обобщить комедийный опыт, выявить механику смешного понуждает меня к построению некой довольно свободной и гибкой, как мне кажется, конструкции, которая должна вместить кое-что из опыта кинокомедии, а заодно и комедии театральной.

●

Замечено, что большинство комедий строится по двум основным принципам: событие происходит не так, как ожидали, и герой оказывается не тем, кем его считали.

Конечно, оба эти принципа имеют бесконечное множество конкретных опосредствований. Но все же они могут послужить основой для систематизации комедийных приемов.

Итак, конкретизируем.

С о б ы т и е п р о и с х о д и т н е в т о в р е м я.

Опаздывающий почти всегда смешон. Припомните, как бегут, отдуваясь, за уходящим поездом, как входят солидные мужи на уже начавшееся заседание: на цыпочках или причудливо пригнувшись, с улыбкой заискивающей или беззаботной. Но если опоздавший может вызвать и сострадание, забежавший вперед, пришедший слишком рано вызывает смех довольно злорадный. Смешны слишком усердные модницы, первыми облачившиеся в слишком узкое или длинное, открытое или широкое, короткое или перекошенное платье. Отсмеявшись над ними, мы привыкаем и сами облачаемся в такое же. Об этом нужно помнить не только новаторам, но и обыкновенным, нормальным людям. Трагические стихи раннего Маяковского вызывали у многих смех. Но прошло время, и мы уже смеемся над осмеявшими новатора. Мы видим, что они опоздали.

Смешны приветствия и другие жесты невпопад, не тогда, когда их ожидали. Смешно старомодное. Особенно, если оно лишено спокойствия и достоинства. Почти все комики экрана, многие эстрадные куплетисты нарочно одеваются старомодно. Это смешит в сочетании с потугами не отставать, нравиться, жеманиться. Спокойный и строгий старик, одетый по моде своей молодости, вызывает глубокое уважение, оттененное иногда чуть грустноватым юмором.

Неисчерпаемые комедийные возможности таят в себе анахронизмы. Веселость вахтанговского спектакля «Принцесса Турандот» заключалась в том, что артисты были молоды и одеты в современные костюмы и лишь яркой деталью — замысловатым тюрбаном или полотенцем, подвешенным вместо бороды, оружием, зонтом, наколкой — условно обозначали свой возраст, национальность, эпоху. Но когда кипучее действие сказки уносило зрителя в далекий фантастический мир, Вахтангов возвращал его к современности — злободневной репризой, современным жестом или интонацией актеров, как бы выпадающих из своего условного образа и вместе со зрителем потешающихся над ним. Правда, в кино этот прием осуществить гораздо труднее, чем в театре: он рожден условностью сцены.

Блистательно использовал анахронизмы Марк Твен в своем романе «Янки при дворе короля Артура». Нелепость средневековых обычаев выступила особенно отчетливо, когда их пытался выполнять современный американец. Но к чести великого юмориста, еще смешнее своих средневековых партнеров был современный герой. Нелепость современных обычаев выступала еще отчетливее в столкновении с экзотической стариной. То же нужно сказать и о фильме Рене Клера «Привидение едет на Запад». Современная буржуазная Англия и Америка выглядели смешно и глупо, когда по ним бродил нелепый и благородный призрак, пришедший из прежних времен.

Не менее острый эффект дают и экскурсы в будущее. Присыпкин из «Клопа» Маяковского кажется особенно грязным и жалким, когда просыпается в светлых лабораториях коммунистического будущего. Поэта критиковали за схематизм в изображении этого будущего. Может быть, это и верно, но Маяковский писал не утопическую оду, а современную сатиру. Он не столь хотел помочь

нам представить себе будущее, сколь вооружил нас против прошлого, заражающего своим гниением современность.

Интересно, что комедия современна по своему существу. Трагическое и драматическое, облаченное в туники, фижмы или сюртуки, способно нас потрясать, поучать, возвышать. Чтобы проникнуться переживаниями Эдипа, Гамлета, Арбенина, нам не нужно мысленно переносить их в свою эпоху. Исторические же комедии мы чаще всего воспринимаем как пародию на современность, как травестирование (переодевание) современников в несвойственные им исторические костюмы, способные подчеркнуть их недостатки, слабости, пороки. Жан-Поль Рихтер называл этот прием «подстановкой».

Секрет великолепной комедии Бестера Китона «Три эпохи» состоит в том, что ее герой одинаков и в каменном веке, и в античном Риме, и в обстановке американской провинции двадцатых годов. Сюжет — соперничество слабого телом, но сильного духом героя с преуспевающим наглым противником из-за девушки—точно повторен во всех трех эпохах. Особенно смешны прямые переклички с современностью: перед поединком в каменном веке Бестер Китон диктует свое завещание «машинистке», выбивающей клинописные знаки острым камнем на скале. В античности— он носит солнечные часы на браслете и возит запасную собаку сзади, в «багажнике» квадриги, как запасной автомобильный скат. Бессмертие комедий Аристофана, Мольера, Гольдони, Фонвизина и других великих авторов в том, что пороки, ими осмеянные, не изжиты до сих пор, а добродетели до сих пор привлекательны. Несоответствия античного, средневекового общества давно отошли в область истории, они способны заинтересовать нас, но не увлечь, не взволновать. И даже над героями Салтыкова-Щедрина или Гоголя мы смеемся не столь потому, что радуемся краху феодально-помещичьих и буржуазных отношений, сколь потому, что многие качества персонажей, осмеянных великими сатириками, живут и посейчас в нашем сознании как пережитки прошлого. Теряя контакты с современностью, даже самые лучшие комедии умирают.

Изобилуют комедийными эффектами и с о б ы т и я, п р о и с х о д я щ и е «н е в т о м м е с т е». Раздевающийся в бане не вызовет смеха, но попробуйте разоблачиться в театре! Или расположиться чаевничать, как гоголевский Иван Никифорович, в пруду. Человек, мирно спящий в постели, не смешон. А когда Макс Линдер и дореволюционный комик Фертнер изображали женихов, перебравших спиртного на «мальчишнике» и засыпающих в гостиной у ног своей невесты, это смешило. В фильме «Час полуночи» Чаплин уютно засыпал в наполненной водой ванне. А в первом эпизоде «Огней большого города» маленький безработный, мирно спящий на коленях у статуи Благоденствия, стал огромным сатирическим обобщением.

Чаплин, благоденствующий в тюремной камере или легко, спортивно прыгающий с берега в мелкий пруд, Орлова, томно требующая воды, плавая посредине Московского моря, машина из старой комедии «Два друга, модель и подруга», бурно вырабатывающая фанерные ящики в кабинете у ликующего начальника,— вот несколько примеров из бесконечного множества событий, смешных потому, что они происходят «не в том месте».

Этот принцип может быть положен не только в основу трюка, эпизода, но и в основу целого сюжета. В комедии молодого режиссера В. Штадена «Гущак из Рио-де-Жанейро» показан честный труженик, парикмахер, вернувшийся в Советский Союз после долгой и многотрудной жизни в Америке. Его старания завладеть клиентурой, поразить своим мастерством, скопить приданое для дочери, будь они проявлены в Рио-де-Жанейро, ничего, кроме сочувствия, не вызвали бы. Но среди советской молодежи, в одном из новых поселков на целине старания Гущака и смешны и жалки. Впрочем, этот пример годился бы и для раздела «не в то время». Гущак переменил не только место своего пребывания, но и время, эпоху. И то, что в капиталистическом обществе казалось почтенным, в социалистическом оказалось смешным.

Замечательные возможности предоставляют комедиографу с о б ы т и я, з а в е р ш а ю щ и е с я н е т е м и р е з у л ь т а т а м и, к о т о р ы х о ж и д а л и. Пустые старания, заканчивающиеся неудачей,— на них строили свои сюжеты и Мольер, и Лопе де Вега, и Островский, и Бернард Шоу. Однако заранее известная зрителю неудача или вялое, ленивое стремление героя к цели лишают ситуацию комизма. Нужно, чтобы герой страстно верил в свою победу, чтобы зритель хотя бы некоторое время верил вместе с ним и чтобы неожиданный результат появился внезапно.

Машина для кормления, которую испытывают на Чаплине в «Новых временах», выглядит весьма солидно. Ее конструктор полон уверенности и самодовольства. Чаплин вначале не прочь принять участие в эксперименте, обещающем вкусный обед. Машина с тупой жестокостью выливает Чаплину суп за пазуху, сует в рот металлические гайки вместо котлет, больно бьет по губам механическим пресс-папье, утирая рот, в который ничего не попало,— все это происходит закономерно и вместе с тем неожиданно, безотказно смешит, а затем, перерастая в огромный обобщенный образ капиталистической механизации, враждебной человеку, пугает и вооружает.

Борьба человека с взбесившимися, злобными машинами в картине Жака Тати «Мой дядя» сделана с большой наблюдательностью и тонкостью, но и каверзные поступки электрической плиты и тупая настойчивость машины, упорно испускающей бесконечную красную кишку, не обладают свойством неожиданности: они уже подготовлены другими механическими ухищрениями, да и зритель уже знает, что у такого человечного, такого простоватого и наивного, несовременного, провинциального дядюшки с этими машинами все равно сладу не будет. Гораздо эффектнее, когда машины огрызаются на своих восторженных почитателей, на людей ультрасовременных, решительных, самоуверенных. Когда самозакрывающийся гараж проглатывает и не выпускает деловитого нувориша, нам помогает смеяться хорошее злорадство.

И раз уж мы заговорили о машинах, нужно сказать, что введение их в комедию богато огромными смехотворными возможностями.

Механическое, бездушное, бездумное действие всегда вызывает смех. Анри Бергсон считал даже, что сущность смешного состоит в противопоставлении живого механическому, автоматическому. Такая генерализация чрезвычайно сужает понятие смешного и в конце концов приводит к одностороннему, формалистическому пониманию комедии, но в своих наблюдениях за автоматическим, механическим Бергсон подметил много верного.

Смешон автоматизм, с которым действуют персонажи. В поведении Чаплина, Китона, Ильинского да и всех комиков всегда много механичного, бессознательного; «как заведенные» — говорят о них. Но не менее смешны машины, действующие, как люди, проявляющие самостоятельность, не слушающиеся хозяев. Чтобы не возвращаться больше к конвейерам Чаплина, Рене Клера, Тати, вспомним хотя бы автомобиль последнего, упрямый и непослушный, как ослик, и целую плеяду комических автомашин от «Антилопы» Ильфа и Петрова до «Женевьевы» из одноименной английской кинокомедии. Вспомним фонограф из «Механического предателя» А. Дмитриева, разоблачающий склочника. Вспомним пугающие действия различных приспособлений, созданных «неподдающимися» Ю. Чулюкина у себя в общежитии.

В наш век кибернетики комизм, связанный с машинами, будет несомненно увеличиваться. Приключения робота ждут своего истолкователя. И я уверен, что если средневековый мистицизм придавал Голему трагический колорит, наш всепобеждающий материализм позволит нам не только вдоволь попользоваться услугами роботов, но и всласть посмеяться над ними.

Автоматизмом смешат и человекоподобные действия животных. В теории комического считается доказанным, что животное может быть смешно, лишь будучи уподоблено человеку, походя на него, выполняя свойственные человеку функции. Об этом вспоминаешь, когда смотришь комедию «Полосатый рейс». Там смешна лишь одетая в человеческий костюм обезьяна. Львы же и тигры не смешны, а грустны, величественны, вызывают сочувствие и жалость, а не смех. Рядом с ними комикующие артисты-люди выглядят как-то постыдно, неприглядно.

Но возвратимся к теме «не тех результатов». «Не те результаты» часто с большим эффектом усиливаются введением сцен, снов, мечтаний, радужных надежд, которые потом жестоко опровергаются неумолимой действительностью. Когда герой немой советской комедии 1925 года «Еврейское счастье», созданной по мотивам рассказов Шолома-Алейхема, после крушения своих роковых негоций решается стать сватом, он видит сон, в котором транспортирует в Америку еврейских невест — рослых, дебелых, волооких, одетых в подвенечную белизну. Они прибывают эшелонами и с лошадиной резвостью сбегают по сходням из товарных вагонов. Их грузят на борт крана, и они взлетают с тяжеловесной грацией. После такого пышного сна особенно жалкой выглядит действительность. К засидевшейся невесте сват торжественно привозит... другую засидевшуюся невесту.

Смешение реального с нереальным, особенно если оно окрашено иронией, сочувствием к мечтающему герою и сожалением о крушении его предприятий,— очень емкий и острый комедийный прием. На нем построен образ великого Дон-Кихота, самого благородного из комических героев. Крушение мечтаний отрицательного героя воздействует слабее. Сон героя немой комедии И. Пырьева «Государственный чиновник» — мелкого стяжателя, возмечтавшего о карьере, хотя и интересно выполнен, не вызывает сочувствия зрителя, и поэтому опровержение сна действительностью воспринимается как должное, не радует, не волнует. Мечты начальника захолустного полустанка, воображающего себя доном Диего в комедии Я. Протазанова «Дон Диего и Пелагея», не корреспондируются с действительностью, не имеют связи с жестоким отношением к неповинной Пелагее, поэтому и образ дона Диего наименее удачный в хорошем фильме.

Смешение действительности с фантастикой, введение в комедию покойников, духов, привидений, жителей иных планет, говорящих животных, перенесение действия в прошлые и будущие времена и в нездешние страны — дело вполне обычное. В драме подобные приемы зачастую вызывают недоумение, а подчас и обвинения в идеализме и мистике. Тень отца Гамлета в постановке Н. Акимова в театре им. Евг. Вахтангова (1932) была упразднена. Гамлет сам вопил в глиняный горшок текст «неуместного» в трагедии призрака. Потусторонние герои допускаются в драмах с крайне обнаженной тенденцией, явная плакатность, политическая острота которых делает возможными самые условные приемы. «Мать» Карела Чапека, поставленная в 1940 году в Камерном театре, вызывала недовольство ворчливых критиков, бормотавших о мистицизме. Правда, К. Симонову простили живых покойников из «Четвертого», но это все исключения.

Комедия же запросто оперирует фантастическим, так как она основана на несоответствиях и поэтому условнее драмы. Сказочные, фантастические мотивы обостряют действие, открывают необычные ракурсы, точки зрения на жизнь (в годы гражданской войны, в период яростной борьбы против суеверий пользовалась, например, успехом комедия «Домовой-агитатор»). И примечательно то, что в эксцентрические, условные по форме комедии фантастические мотивы почти никогда не вводятся. Они не нужны Чаплину. Обобщения, заострения он достигает иными путями: само его поведение условно. А вот в комедиях Рене Клера, по форме реалистических, фантастические элементы введены смело и непринужденно. И «Париж уснул», и «Я женился на ведьме», и «Это случилось завтра», и «Красота дьявола» по форме повествования, характеристик, деталей вполне реалистичны. Фантастический характер конфликта придает реалистическим приемам неожиданность, остроту, комизм.

Средневековые бродяги, живьем замурованные в подвале и выпущенные на свет божий в 1961 году близ замка Шпессарт, оказываются настолько современными, что помогают режиссеру Курту Гофману сатирически осмеять нравы современных правителей ФРГ.

В комедии молодого итальянского режиссера Уго Грегоретти «Омикрон» некий посланец планеты Ультра вселяется в тело убитого им рабочего, чтобы овладеть человеческим сознанием и разведать возможности вторжения поселенцев Ультры на Землю. Этот необычный и острый сюжет великолепно использован автором для разоблачения современных эксплуататоров, соглашателей, приспособленцев и демагогов — верных слуг капиталистического общества.

Фантастические мотивы особенно удобны для жанра пародии. Когда Бестер Китон в роли киномеханика («Одержимый») непринужденно перешагивает рамку экрана и углубляется в заэкранное пространство, для того чтобы принять участие в пародийных приключениях, он оставляет по эту сторону необходимость реалистически мотивировать свои поступки. Поэтому его пародия на детективы особенно разительна и точна.

Робость, которую проявляют советские комедиографы в обращении с фантастикой, досадна. Возможности фантастики бесконечны. И если кто-либо осмелится все-таки на фантастическую комедию, я хотел бы ему дать только два совета. Во-первых, необходима полная идейная ясность. Ее не хватило авторам «Человека ниоткуда». Они употребили множество усилий, чтобы объяснить, как появился снежный человек на улицах Москвы, но не позаботились как следует о пояснении, зачем они его туда привели. И, во-вторых, необходимо все время заботиться о связях с реальностью, о взаимообусловленности реального и волшебного. Нереальное само по себе несмешно. Оно смешно только в столкновении

с реальным, только как передразнивание, извращение, заострение реального. Происходит нечто совсем необычное — и мы изумляемся, настораживаемся, пугаемся. Происходит что-то вполне обычное, но происходит «не так» — и мы смеемся.

В этом смысле весьма интересны специфические возможности киноискусства. Например, добиваться комических эффектов изменением темпа и направления движения. Происходит обычное, знакомое нам движение, но в необычном темпе. Это понял пионер французского кино Мельес. Вертя ручку киноаппарата медленнее или быстрее, он заставлял обычных парижских прохожих двигаться с необычными скоростями, то парить, то мельтешить, и это безотказно смешило кинозрителей. Американский комедиограф Мак Сеннет заставлял своих полицейских и удирающих от них персонажей нестись с противоестественной быстротой. Закройщик из Торжка улепетывает от перезрелой хозяйки-невесты быстрее прославленного чемпиона. Интересно, что старые немые фильмы, снятые на 16 кадриков в секунду и демонстрируемые со «звуковой скоростью» в 24 кадрика в секунду, часто смешат зрителя хорошо сделанными драматическими эпизодами из-за того, что движение в них получается ускоренным.

Но смешит и замедленное движение. В итальянской комедии «Полицейские и воры» есть великолепная сцена медленной погони. Пожилой, истощенный, обремененный заботами мошенник, которого играет Тото, обманул американца и вынужден спасаться бегством от полицейского. Но пожилому, толстому и тоже обремененному заботами полицейскому (Альдо Фабрици) неохота стараться. В глубине души он презирает американца и сочувствует своему соотечественнику, обманувшему этого богатого чужестранца. Медленный темп погони непривычен и потому смешон. Но он смешон вдвойне, так как идеологически наполнен, целеустремлен, оправдан содержанием. Благодаря глубокому содержанию этой сцены режиссерам Стено и Моничелли не понадобилось заострять ее, шаржировать. Она решена просто, без технических ухищрений.

Но и техническими приемами пренебрегать не следует. Медленное парение, достигаемое убыстренной съемкой (рапид), дает не меньше комедийных возможностей, чем убыстренное, спешащее, мельтешащее.

А обратная съемка, позволяющая герою стремительно пятиться задом или взлетать на крыши?

А «стоп-камера», позволяющая героям комедии мгновенно появляться в кадре или неожиданно и незаметно исчезать?

А многократные экспозиции, позволяющие одному актеру играть сразу несколько ролей, здороваться или драться с самим собой?

А размножение кадра, позволяющее мгновенно останавливать движение и затем его продолжать? В документальном фильме «Освобожденная Франция» С. Юткевич так «остановил» Гитлера, выходящего из вагона после подписания капитуляции французскими генералами, что резко выпятил, подчеркнул, сделал заметными и глупое самодовольство и злорадное ликование фашистского главаря. Этот поразительный сатирический прием стал одним из любимейших приемов образной кинопублицистики!

А многочисленные новые технические приемы, всякие рирпроекции, транспаранты, блуждающие маски? Их можно и нужно применять не только скрыто, незаметно для зрителя — для большого удобства или экономичности съемки, но и открыто, обнаженно — для обострения приема, для достижения комического эффекта.

Технические кинотрюки — главным образом изменение темпа и направления движения — являются специфическими для киноискусства, основанными на существенной особенности кино — запечатлевать движение на кинопленке. К сожалению, они очень мало, редко, робко используются нашими советскими мастерами. Может быть, здесь вина и незрелой нашей теории. Мы много лет боялись эксцентрики, гротеска, условности и считали применение технических кинотрюков формализмом. Пора совершенно покончить с этим вредным предрассудком. Целесообразность всех средств, примененных художником, определяется и измеряется только идеями, которые он выражает, и нормируется, отмеривается доступностью, доходчивостью этих идей до зрителя, а также хорошим вкусом.

К специфическим средствам киноискусства принадлежит и асинхронность, то есть несовпадение изображения и звука. Она также таит огромные комедийные возможности. Бородачей, говорящих женскими голосами, и грохот от падения носового платка — много столетий знает цирк. Но кино обладает несравнимо более многочисленными и богаты-

ми «залежами» асинхронных комических трюков. Вспомните паровозный гудок, раздававшийся вместо свистка зрителя в «Цирке» Г. Александрова. Нужно смелее разрабатывать эти «залежи», тем более, что стереофония еще обогатит их несовпадением звука и его источника, направления, отдаленности.

К специфическим средствам киноискусства принадлежат и несоответствия размеров. Преувеличения (гиперболы) и преуменьшения (литоты) служат лирической, эпической и драматической поэзии со времен античности. Нужно помнить и развивать опыт Рабле и Свифта, гипербол «Горя от ума» и «Ревизора» и, уж конечно, поразительных гипербол в стихах и пьесах Маяковского!

Карикатуристы всех времен используют гиперболы не менее смело. Но кинематограф, и особенно кинокомедия, еще как следует не приступил к разработке гипербол и литот. Слишком сильное действие, слишком слабое сопротивление, грохот вместо шороха, шелест вместо лязга, шепот вместо крика.

Технические возможности кино и здесь безграничны. Вспомним, сколько комических возможностей наметили авторы советской объемной мультипликации «Новый Гулливер», в которой куклы «играют» вместе с живым мальчиком. Особенно эффектно одновременное преувеличение одних качеств, черт, деталей и преуменьшение других. Комические несоответствия при этом обостряются до крайности. Гиперболизация чувств, страстей, привычек — в этом и есть сущность комедии; так почему же мы столь робки в применении этих средств?

Наконец, нужно коснуться и повторений. Ритмично повторяемое действие, особенно если оно повторяется с нарастанием, усилением, может вызывать смех. Вспомним рассказ Фамусова о троекратном падении дядюшки Максима Петровича перед государыней Екатериной. Повторение одних и тех же действий, событий всегда несет оттенок механичности и смешит именно этим: сочетанием механического, бездумного, безжизненного с мыслящим, живым. На повторениях основано множество приемов Чаплина от самых простых — спотыканий, поклонов, мелких жестов — до более сложных, как, например, повторение ударов плохо прибитой притолокой по голове при входе в домик, сооруженный для возлюбленной в «Новых временах». Еще более сложные повторения входят в драматургическую основу чаплиновских комедий: повторяющееся узнавание и неузнавание Чаплина пьяным или протрезвевшим миллионером («Огни большого города»), повторение некоторых приемов обольщения богатых вдов господином Верду («Мсье Верду»). В «Трех эпохах» Бестера Китона смешат повторения одних и тех же ситуаций в совершенно несхожем антураже разных эпох.

Комический эффект вызывается и нарушением повторений: зритель привыкает к какому-либо действию, а оно внезапно не свершается. Здесь особенно важно построение ритмического рисунка. Повторение действий образует определенный ритм. Его можно убыстрять или замедлять. И нарушать, обрывать неожиданно и резко.

Неожиданность — тоже важное условие добывания смеха. Почти каждый исследователь, писавший о комическом, подчеркивал роль неожиданности, внезапности обнаружения несоответствий. Кант, например, считал, что комическое есть эффект неожиданного превращения напряженного ожидания в ничто. Мне кажется, что придавать неожиданности как условию комического столь всеобщее значение нельзя, но как одно из условий комического неожиданность весьма существенна. Неожиданность — событие происходит не так, как ожидали. Я привел множество разных способов достижения этого комедийного средства в отношении событий комических фильмов. Не меньшую роль неожиданность играет и в построении комического характера.

И здесь я перейду ко второму основному принципу построения комедии: герой оказывается не тем, кем его считали.

Мы смеемся, когда обознаемся на улице. Думал, что это старый приятель, и остановил незнакомого человека. Думал, что это генерал в мундире, а это швейцар из гостиницы. Ошибки эти основываются на сходстве и обнажают несоответствие. Внешняя форма обманывает, в ней оказывается иное содержание.

Сходство бывает комично и само по себе. В документальной картине «Америка глазами француза» показан конкурс близнецов, устроенный где-то в Америке. Это смешно, но и немного противно. Человек по природе своей наделен индивидуальностью. Наличие точно такого же другого человека несколько унижает человеческое достоинство. В «Диктаторе» Чаплина наличие у Хинкеля двойника —

маленького скромного человека — уже с самого начала разбивает миф о сверхъестественности, неповторимости фюрера. Разоблачение довершается, когда маленький скромный человек оказывается мудрее, смелее, гуманнее диктатора.

Но еще большие возможности, чем самое сходство, предоставляет путаница, возникающая от обознаваний, ошибок, подмен одного другим.

Иногда комедиографы нарочно играют сходством, строят комедийную интригу на такой путанице: например, «Близнецы» Плавта, оперетта Лекока «Жирофле-Жирофля». В нескольких американских кинокомедиях использована такая ситуация: тихий и робкий клерк так похож на руководителя гангстеров, что поневоле впутывается в грабежи и потасовки. В «Весне» Александрова ученая соглашается заменить на киносъемках похожую на нее опереточную певицу. Здесь комично не сходство героев между собой, а то, что тихому клерку или серьезному научному работнику приходится вести себя несоответственно своему характеру, привычкам, социальным признакам. Происходит подмена.

На подмене основано бесконечное количество комических ситуаций. В немой американской картине «Воинственные скворцы» старики ведут себя как молодые: участвуют в потасовках, погонях, спортивных соревнованиях. В «Последнем миллиардере» Рене Клера мрачный и чванливый финансовый магнат после удара по черепу ведет себя как шаловливый ребенок. Издавна известна комичность ситуаций, в которых мужчина ведет себя как женщина, и, наоборот — женщина как мужчина. Комизм первого рода отрицательный. Мужчина обычно не справляется с женскими делами — он неуклюж, беспомощен, вызывает жалость и легкое презрение. Таков, например, артист В. Фогель в советской немой комедии Б. Барнета «Дом на Трубной», когда, оставшись без прислуги, пытается готовить пищу и прибирать в комнате. Таковы ситуации знаменитой английской комедии «Тетка Чарлея». Комизм второго рода — положительный. Переодетая мужчиной женщина проявляет отвагу, хитрость, находчивость. Такова актриса Елизавета Бергнер в немой немецкой картине «Донна Жуанна», такова Франческа Гааль в «Петере». Особенно ярко героизм женщины показан в новой комедии Э. Рязанова «Гусарская баллада» про «кавалерист-девицу». Во всех этих случаях перемена пола, подмена мужчины женщиной и наоборот известна зрителю. В случаях, когда актеры-мужчины не представляются женщинами, а играют женские роли, эта закономерность сохраняется: Чаплин играл Кармен в остропародийной манере. Г. Милляр играл в фильме-сказке «Кащей Бессмертный» Бабу-Ягу. В «Макбете» американского кинорежиссера Орсона Уэллса двух парок из трех играли мужчины. Мужские же роли, сыгранные актрисами «травести», обычно отличаются изяществом, пленяют контрастом физической хрупкости и духовной силы. Таков герой картины «Маленький лорд Фаунтлерой» в исполнении Мэри Пикфорд.

Впрочем, столь обычное в театре исполнение ролей мальчиков женщинами в кинематографе редко. Объектив разоблачает обман, да и в такой замене нет надобности — ведь дети играют перед киноаппаратом не хуже взрослых.

Одной из распространеннейших в комедии ситуаций является самозванство. Причем сознательное самозванство по собственной воле чаще бывает героическим, драматичным, а не смешным. В грузинской сатире «До скорого свидания» герой-революционер выдает себя за кутилу-князька. Комизм самого этого образа невелик; смешны люди, которые верят самозванцу и попадают впросак. Но даже и в этой ситуации есть элемент вынужденности: герой ведет себя так затем, чтобы спастись от преследования полиции. Мудрый комедийный мастер Я. Протазанов в своем «Празднике святого Йоргена» делает самозванство авантюриста Коркиса тоже вынужденным, хотя, казалось бы, характер авантюриста диктовал обдуманное, сознательное самозванство. Но режиссер понимал, что в таком случае образ Коркиса приобретет активные, возможно, даже героические черты, и это нарушит идейный замысел фильма. Поэтому Коркис, будучи случайно заперт в храме, боясь поимки и обвинения в воровстве, вынужденно облачается в одеяния Йоргена и поневоле должен играть роль воскресшего святого. Это «поневоле» и делает образ комичным.

Мольеровский «Лекарь поневоле» был наследником многих античных, средневековых и фольклорных комедий и с классической ясностью воплотил эту богатейшую ситуацию. Комизм Хлестакова, как известно, заключается в том, что он вовсе не собирался выдавать

себя за ревизора, а был вынужден это сделать. В кино можно сотнями считать гонщиков, боксеров, артистов, врачей, полководцев, лекторов — «поневоле». Эта ситуация присутствует почти во всех комедиях Чаплина. Граф или боксер, танцор или полицейский, проповедник или бунтовщик — маленький человечек в котелке всегда выполняет разнообразные обязанности, повинуясь жестокой судьбе, неумолимо сложившимся обстоятельствам. В «Мещанине во дворянстве» Мольера герой выступает с несвойственными ему функциями, казалось бы, по собственной воле, но это не так: он становится жертвой своих необоримых страстей. «Капитан» из Кельна в комедии немецкого режиссера Златана Дудова, будучи принят за фашистского воротилу, играет эту роль и из страха разоблачения, и из-за легкомыслия, и любви к легкой наживе — им руководят низкие побуждения. А вот три солидных, немолодых человека — архитектор, хирург и ветеринар, герои советской комедии «Верные друзья»,— преодолевая робость, досаду и смех, поют, играют и даже приплясывают, лишь бы не разочаровать жаждущих веселья речников, принявших их за артистов. Таким образом, несоответствия характера и действий, подлинной сущности и внешней видимости героев могут быть и отрицательными и положительными, служить и для злого сатирического разоблачения и для юмористического дружеского одобрения этих героев. Характер, построенный без внутренних противоречий, может оказаться анемичным, неподвижным, скучным. Преодоление противоречий, приспособление к несвойственным функциям, борьба с ними делают характер развивающимся и живым, а в комедии — увлекательным и смешным.

●

Опыт кинокомедии разных стран и различных периодов, который я пытался обобщить в этой статье, несомненно гораздо богаче и разнообразнее нарисованной мною картины. Но не об исчерпывающей полноте думал я, а о практической целесообразности, о влиянии обобщенного опыта на дальнейшее развитие советской кинокомедии. Пусть то хорошее, мудрое, талантливое, что было сделано и нашими мастерами и прогрессивными художниками других стран, послужит нам в нашем движении вперед. Пусть наши художники обратятся к опыту своих предшественников и найдут в нем материал для творческих размышлений, которые укрепят их позиции в смелых новаторских поисках. И пусть зрители, любящие комедию, задумаются о том, сколь трудно и ответственно это дело, как много труда и таланта нужно затратить художнику, чтобы послать с экрана в зрительный зал живительный импульс веселого смеха.



К. С. Станиславский: «Трагедия народов»

В творческой биографии К. С. Станиславского есть эпизод, когда великий реформатор сценического искусства непосредственно соприкоснулся с кинематографией. Это произошло в 1922—1924 годах во время гастролей Московского Художественного театра за рубежом. В начале 1923 года К. С. Станиславский предложил одной из голливудских кинофирм сценарий из истории России, который должен был быть осуществлен силами артистов Художественного театра под руководством Станиславского[1]. В работе над сценарием ему помогал писатель А. Кайранский—литературный секретарь Станиславского во время гастролей.

Либретто сценария, которое публикуется полностью, названо Станиславским «Царь Феодор Иоаннович». Но события, изображенные в сценарии, охватывают более длительный исторический отрезок времени — от конца царствования Ивана Грозного до воцарения на престоле Бориса Годунова — и освещают широкие пласты действительности, а не только непосредственное окружение царя Федора. Создав вымышленный сюжет, К. С. Станиславский вместе с тем очень близок к подлинным фактам и не нарушает историческую правду. Сюжет сценария строится на борьбе Бориса Годунова за власть: Годунов способствует быстрой кончине Грозного, устраняет со своего пути Ивана Шуйского, организует убийство Дмитрия, фактически отстраняет от власти Федора Иоанновича и после его смерти добивается престола. Однако как у настоящего художника-реалиста, продолжающего большие традиции русской литературы, сюжет для Станиславского имеет подчиненное значение. Развитие действия намечено в либретто свободно и широко, с подлинным эпическим размахом. Хотя народных массовых сцен в сценарии немного, главным его героем действительно является русский народ. В письме к В. С. Алексееву и З. С. Соколовой (см. примечание I) Станиславский очень точно определил внутреннюю тему сценария, назвав его «Трагедия народов». Именно народная точка зрения определяет смысл и характер всех событий. Правители, изображенные в сценарии, во все критические моменты пытаются привлечь на свою сторону народ, понимая его решающую силу.

По существу, Станиславского интересовали судьбы русского народа в этот период его истории, народа, сохранившего огромные потенциальные силы, способного преодолевать всяческие бедствия, горькие последствия которых умножались из-за действий тех, кто занимает престол русского государства. Действие в сценарии заканчивается поистине трагически. Со всех сторон наступают враги, нет в живых Грозного и Федора. Но весь ход событий так трактован Станиславским в либретто, что не оставляет сомнений в том, что народ выйдет из беды и отстоит русскую землю.

Характеристики персонажей в либретто неизбежно очень кратки. И тем не менее каждое историческое лицо, даже второстепенное, имеет свой индивидуальный облик. Рисуя обстановку, Станиславский щедро использует бытовые детали, которые вместе с тем нигде не заслоняют основной идеи произведения, главного хода действия.

Либретто сценария «Царь Феодор Иоаннович» представляет интерес не только с точки зрения отношения Станиславского к проблемам кинематографии, но и в более широком смысле. Это либретто является новым свидетельством тех идейных и творческих сдвигов, которые произошли у Станиславского под влиянием Октябрьской революции. Демократические, прогрессивные устремления, прочно утвердившиеся в его сознании еще в конце прошлого века, всегда определяли главное направление во всех его исканиях, во всем его творчестве. Им он никогда не изменял. Более того, он потратил немало сил для их утверждения. До сих пор нам были известны два важных документа, показывающих, как

воспринял К. С. Станиславский те исторические сдвиги в жизни родной страны, современником которых он оказался. Это «Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918—1928 гг.», записанные заслуженной артисткой РСФСР К. Е. Антаровой (изд. 3-е, исправленное и дополненное, М., «Искусство»—ВТО, 1952), и знаменитая статья «О ремесле», опубликованная в 1921 году. Сценарий «Царь Феодор Иоаннович» значительно дополняет эти документы и в большой мере предваряет появление книги «Моя жизнь в искусстве», вышедшей на русском языке в 1925 году.

Анализ киносценария К. С. Станиславского «Царь Феодор Иоаннович», к которому неоднократно еще будут обращаться исследователи, показывает, насколько углубились его представления относительно некоторых существенных моментов истории России. Для этого стоит сравнить пьесу Алексея Толстого «Царь Феодор Иоаннович», которой открывался Художественный театр в 1898 году, чтобы стали очевидными изменения, происшедшие в творческих убеждениях К. С. Станиславского. Он как будто бы берет за основу сюжет пьесы А. К. Толстого. Но насколько его обогащает, делает внутренне масштабнее! Его внимание привлекает не простое объективное изображение тех или иных исторических событий. Его устремления направлены в будущее. Он ощущает величие русского народа, пророчит ему большое будущее. В этом пафос задуманного им кинопроизведения, и не представляет большого труда понять, как Станиславский оценивает для себя новую эпоху в жизни русского народа, открытую 1917 годом.

Вот эта демократическая позиция К. С. Станиславского, его верность исторической правде, его реализм как раз и не устроили американскую кинофирму. Рецензия на сценарий представителя кинокомпании Лютера Рида прямо начинается с отклонения основных творческих принципов Станиславского:

«Производственный департамент компании делает следующие предложения для доработки материала, полученного от мистера Станиславского: необходима любовная история, чтобы обеспечить широкий успех картине.

Иван Грозный, Федор, Борис Годунов и князь Шаховской — очень интересные второстепенные действующие лица; их политические интриги, направленные к достижению государственной власти в России, также образуют превосходный фон для интимных взаимоотношений двух персонажей, которыми в данном случае являются любовники».

Рецензент, таким образом, совершенно не склонен считаться с реальными фактами истории, о народе он вообще не считает нужным говорить, а подлинные исторические лица стали для него лишь второстепенными персонажами. Дальше в рецензии кинокомпании — хотя и с вежливой оговоркой, что автору ничего не хотят навязывать,— был предложен новый сюжет сценария, подробно и последовательно изложенный, в котором главной стала история любовных взаимоотношений Наташи Мстиславской и князя Шаховского:

«Первая часть этого сценария, после смерти царя Ивана, касается борьбы Бориса и Шуйского за влияние на Федора.

Шуйские хотят удалить царицу Ирину и впоследствии женить Федора на родственнице Шуйских.

Князь Шаховской влюблен в Наташу, она может происходить не из рода Шуйских, а быть девушкой более простого происхождения, например, дочерью именитого купца, который является политическим вожаком народных масс.

Естественно, что при таких обстоятельствах почти неслыханное дело, чтобы молодой князь Шаховской полюбил Наташу,— ведь она ниже его по положению в обществе.

Тем не менее их любовная история тайно развивается до тех пор, пока Федор во время одной из своих поездок по Москве в сопровождении Бориса и Шуйского не замечает красоты Наташи. Он говорит комплименты по поводу ее наружности, и по совету Бориса делает ей пустяковый подарок. Этим Федор рассчитывает сделать отца Наташи и его приверженцев более дружелюбными по отношению к себе. Тем временем Борис узнает о намерении Шуйских удалить царицу Ирину... и т. д.».

Станиславскому предлагалось тем самым написать сценарий по испытанным голливудским приемам, когда исторический материал используется в качестве экзотического фона и занятной костюмировки действующих лиц, а в основе сюжета лежит тривиальный треугольник с различного рода осложнениями.

Рецензия заканчивалась ссылкой на вкусы американского зрителя, который якобы может воспринимать историю только с помощью подобных сюжетов:

«Предложенный сюжет ни в какой мере не является решенным замыслом, а дается лишь как пример, который должен быть вкраплен в данные исторические события, если мы хотим делать картину интересной для американской публики».

Станиславский, разумеется, не мог принять предложений кинокомпании о переработке сценария, и их взаимоотношения были разорваны.

Не удалось осуществить постановку сценария и на родине. Прежде всего по причинам организационного порядка. К. С. Станиславский был очень занят работой в Художественном театре и в созданной

им оперной студии, и поэтому длительные переговоры с различными киноорганизациями не дали практического результата. В дальнейшем неожиданно встретились препятствия принципиального порядка. Руководство РАППа, который начал претендовать на гегемонию в области искусства и литературы, на диспуте о работе Совкино в октябре 1927 года объявило сценарий К. С. Станиславского идейно порочным, назвав его уничижительно «Царь-звонарь». В. Киршон считал неправильной линию Совкино, которое стремилось осуществить постановку некоторых произведений русской классической литературы и привлечь к своей работе представителей Художественного театра: «Совкино в Советской стране, единственной стране, где можно снимать революционные фильмы, специально занимается подготовкой экспортных фильмов, которые были бы заведомо аполитичны, а может быть, и с таким душком, чтобы не портить пищеварения заграничных буржуа. Вот какие это фильмы: «Хаджи Мурат», «Королевский брадобрей», «Царь-звонарь» (это собираются создать силами МХАТ), «Золотой клюв», «Последний маскарад», «Петр Первый» и «Леди Гамильтон», «Подпоручик Победоносцев», «Капитанская дочка» и т. д. Я привел наиболее пикантные и характерные фильмы(?!)» («Вокруг Совкино», стенограмма диспута, М., 1928, стр. 33).

Это очевидное сочетание вульгарного социологизма и демагогии было очень характерным для многих выступлений руководителей РАППа в те годы. Отношение РАППа в целом к Художественному театру, к Станиславскому также не являлось случайностью: Станиславский с его системой был объявлен субъективным идеалистом, что потом и пытались доказать в печальной памяти «Театральном документе РАПП», вышедшем в 1931 году.

Пока сценарий рассматривался в кинокомпании, Станиславский начал покадровую разработку сценария, набрасывал подробные характеристики событий и поведения действующих лиц в отдельных эпизодах (эти фрагменты частично сохранились). Режиссерские разработки сценария К. С. Станиславским очень интересны тем, что показывают, как глубоко и тонко он понимал законы кино (тогда немого), особенности развития кинематографического действия [II].

Попытка написать и поставить киносценарий не была для Станиславского случайной, потому что с момента появления кинематографа он всегда живо интересовался новым искусством XX века, предсказывал ему большое будущее, использовал опыт кино при постановке некоторых спектаклей, оставил нам важные в принципиальном смысле суждения о взаимоотношении театра и кино, как двух соседствующих искусств [III].

Ю. КАЛАШНИКОВ

ЦАРЬ ФЕОДОР ИОАННОВИЧ [IV]

Жестокое царствование Ивана Грозного близится к концу. Тяжкие бедствия надвигаются на Русь. Король Польский победоносно движется с запада и уже дошел до Пскова, с востока и юга угрожают татары и черемисы, в самой стране неурожаи, голод, мор, неправый суд истощили терпение народа. Лучшие люди — воеводы, бояре — погибли в казнях. Ужасным преступлением переполняет Грозный меру своих злодеяний: в порыве гнева он убивает старшего сына. Младший, Федор, не способен занять колеблющийся престол: он набожный и добрый, но слабовольный, больной человек, не сведущий в государственных делах, легко подчиняющийся всякому влиянию.

Измученный раскаянием, чувствующий близость конца, Грозный в монашеской одежде молится, мучается, кается. Входит Нагой с едой и питьем, но Грозный отвергает пищу. Он готов покончить со всеми мирскими делами и требует выборов нового царя. Перед ним проходит ряд видений убитых и казненных им бояр, воевод, женщин, детей, священников, монахов, до царевича Ивана включительно.

Бояре собрались для выборов. В царствование Грозного боярская дума — совет высшей знати при царях Московских — утратила всякое влияние на дела государства. Все решалось деспотической волей Грозного. Бояре же проводили время в спорах о местничестве, т. е. о том, кому происхождение и знатность рода давали право на близость к престолу. Приказ Грозного выбирать нового царя застает их в этих спорах. После речи Захарьина-Юрьева и Бориса Годунова бояре решают просить Грозного остаться на троне. Один только боярин Сицкий восстает против этого решения и не идет вместе с другими боярами просить царя.

У царя. Слово берет от имени бояр Борис Годунов. Его униженная просьба вернуться на престол приходится по душе Грозному, и тот целует Бориса. Бояре переглядываются и перешептываются, видя, что Борис искусно приближается к власти. Грозный возлагает на себя шапку Мономаха и царские регалии. Он заявляет боярам о желании расторгнуть брак свой с царицей Марией и хочет вести переговоры с английской королевой о женитьбе своей на принцессе Гастингской. Опять выступает Борис Годунов со смелой речью в защиту царицы Марьи, но Грозный властно обрывает его. Затем Грозный спрашивает о том, где Сицкий. Узнав о его поведении во время воборов, Грозный, несмотря на заступничество Захарьина, приказывает казнить Сицкого.

Кому же достанется престол? Кто сможет прийти на смену Грозному? В ряде картин рисуется характер царевича Федора. Мы видим его играющим с младшим братом, младенцем Дмитрием, он ползает на четвереньках, изображая медведя, играет с ним в игрушки, вместе с ним развлекается смешными ужимками обезьян. Мы видим его вслед за тем на колокольне, где он вместе с пономарями звонит в колокола. Сюда подымается царевна Ирина — его жена — и зовет его к отцу, который жалуется на приступ болезни.

Кровавая звезда зловеще подымается каждый вечер над Кремлем. Собравшись в царских покоях, царица Марья, Федор, его жена Ирина, брат ее Годунов и приближенные бояре с трепетом смотрят на зловещее предзнаменование. Федор и женщины плачут. Здоровье Грозного сильно пошатнулось. Он совещается с врачом Якоби, который советует ему воздерживаться от всяких волнений. Желая знать свою судьбу, Грозный велит привести волхвов. Волхвы гадают. Под страхом казни волхвы объявляют результаты своих гаданий. Они предсказывают смерть Грозного на 18 марта, на

Кириллин день. Царь в ужасе припоминает имена своих невинных жертв и молится о прощении своих грехов. Он просит прощения у бояр и тут же, охваченный вспышкой гнева, издевается над ними. Он призывает Федора, горько укоряет его за неспособность принять управление государством и назначает ему в помощь пятерых бояр: Захарьина-Юрьева, Бельского, Мстиславского, И. П. Шуйского и Годунова — и заставляет этих бояр целовать крест в том, что они будут верными помощниками в делах Федору.

Неизбежная смута ожидает Россию после смерти Грозного. Федор явно не способен властвовать. Дмитрий малолетен. Бояре, которым Грозный поручил быть помощниками Федора, уже враждуют между собой. Кто победит? Даровитый ли и честолюбивый Борис Годунов, шурин Федора, брат доброй и умной Ирины, стремящийся к новизне, к реформам, к общению с Европой? Он чувствует, что лишь сильная, неограниченная власть может воссоздать Россию. Чтобы достигнуть этой власти, он не остановится ни перед чем. Близок Кириллин день. Годунов вызывает тех самых волхвов, которые предсказали на этот день смерть Грозного, и спрашивает их о своей собственной судьбе. Ответ их: Годунов будет царем, он будет править семь лет; когда же Годунов спрашивает о том, кто будет его главным противником, предсказание волхвов становится таинственным и непонятным. По их словам, этот противник будет «слаб, но могуч», «сам и не сам», «безвинен перед всеми», «убит, но жив». Годунов задумывается над их предсказанием и смутно чувствует, что его единственный противник — малолетний Дмитрий. Кириллин день настал. От доктора Якоби Годунов знает, что всякое сильное волнение смертельно для Грозного. Он отправляется в покои царя.

Московский народ волнуется. При помощи своего клеврета Битяговского Годунов посеял в народе ненависть к Бельским и Шуйским, которых он обвиняет в намерении извести царя. Народ, измученный голодом и притеснениями со стороны власти, легко поддается на призывы к мятежу. Толпы собираются у дворца, чтобы узнать о здоровье царя. Тем временем царь занят разбором драгоценностей для подарков, которые он намеревается послать королеве Елизавете и своей будущей невесте принцессе Гастингской. Царь слышит шум, доносящийся с площади. Он хочет знать его причину, и Годунов выходит говорить с народом. Грозный чувствует себя здоровым и издевается над предсказанием волхвов. Затем он начинает играть в шахматы. Во время игры с ним делается приступ болезненного гнева. Видя это, Годунов резким ответом доводит гнев Грозного до пароксизма, и царь, не выдержав волнения, падает и умирает. Годунов возвещает народу о смерти царя. Это известие вызывает народный бунт. Федор и бояре охвачены растерянностью. Годунов решительно берется за кормило власти. Он успокаивает народ и отдает приказы сослать царицу Марию с царевичем Дмитрием в Углич, Шуйского и Бельского в изгнание, Мстиславского в монастырь. Он приказывает раздать народу хлеба и вина, и народные массы успокаиваются.

Царь Федор приближает к себе Годунова и поручает ему всю власть.

Годунов — почти неограниченный властелин, но он чувствует нарастающее сопротивление бояр и боится их влияния на слабовольного Федора. Он знает, что Федор слаб и недолговечен, но еще живет малолетний царевич Дмитрий, и престол может перейти к нему. Об этом мечтают родственники Дмитрия Нагие, об этом же помышляют бояре, недовольные близостью Годунова к царю.

Противники Годунова собираются вокруг князей Шуйских. Князья Шуйские стоят за старину. Глава их — князь Иван Петрович — известен воинской доблестью и прямотой нрава. К Шуйским льнут и купцы, и земские люди, и народ — все, кому тяжело от правления Годунова. Племянница Ивана Петровича Шуйского, красавица Наташа, просватана за молодого князя Шаховского. Но в кругу сторонников Шуйских рождается мысль расторгнуть брак царя Федора с Ириной, чтобы уничтожить влияние Бориса Годунова. В невесты царю они намечают ту же Наташу.

Об этом они, по предложению Головина, составляют царю челобитню, в которой, однако, еще не указывают имени предлагаемой невесты. Старков, один из приближенных слуг Шуйских, доносит обо всем этом Борису Годунову.

В то время как все государственные дела вершит Борис Годунов, царь Федор продолжает делить свое время между церковными службами, домом и праздными забавами. Дела правления тяготят его, он чувствует вокруг себя атмосферу вражды бояр и народного недовольства, его мечта — примирить враждующих, в особенности же Бориса Годунова

и Ивана Шуйского, которых он глубоко чтит. В этом Годунов идет ему навстречу, он дальновидно задумывает усыпить Шуйского притворным примирением. В руках его уже имеются достаточные улики, чтобы погубить Шуйских. От Старкова он знает о замысле развести Федора с Ириной, от Битяговского — о том, что между Угличем, куда сослан Дмитрий, и Головиным, сторонником Шуйских, ведется переписка с целью провозглашения царем малолетнего Дмитрия. Для окончательной улики ему не хватает только подлинных документов.

Царь обрадован возможностью примирить враждующих. Он призывает Ивана Петровича Шуйского, духовенство, бояр. Шуйский приходит со своими сторонниками. По пути во дворец народ приветствует его. Он сурово встречается с Годуновым и отказывается подать руку Годунову, но поддается на просьбу царицы Ирины и на обещание Годунова не чинить никаких притеснений сторонникам Шуйских. Примирение состоялось. Об этом объявляют вызванным во дворец выборным людям от московских купцов и ремесленников — сторонникам Шуйских. Когда они узнают об этом, они взволнованы и возмущены. Никто из них не верит Годунову и в то, что он сдержит данное им слово. Они умоляют царя заступиться за них; но царь бежит от них, заткнув уши. Годунов поручает Клешнину записать их имена.

Годунов немедленно нарушает данное слово: дает приказ арестовать купцов. Узнав об этом, князь Иван Петрович решает идти к царю, чтобы уличить Годунова в нарушении клятвы. Сторонники Шуйского уговаривают его не идти, так как знают, что это будет бесполезно. После ухода князя Ивана Петровича они решают немедленно добиться расторжения брака Федора с Ириной. Наташа должна занять место сестры Годунова.

Шаховской, пришедший в это самое время на свидание с Наташей, устроенное Волоховой в саду Шуйских, подслушивает их замыслы. Когда он слышит, что они вписали имя Наташи в заранее составленную ими челобитную грамоту, он вырывает ее из рук Головина и убегает, угрожая показать ее царице.

Как и предвидели его сторонники, князь Иван Петрович, не добившись ничего у царя, уходит в гневе. После его ухода Годунов, основываясь на доносе Битяговского из Углича, требует взятия его под стражу. Слушаясь только голоса своего сердца, Федор отказывает в этом Годунову, и, когда тот ставит арест Шуйского условием своего дальнейшего управления государством, Федор отставляет Годунова от дел.

Между тем в доме Шуйских крепнет и утверждается замысел посадить на престол Дмитрия.

Борис знает об этом и понимает, что, доколе жив Дмитрий, имя царевича всегда будет стягом в руках противников Годунова. Видение, основанное на предсказании волхвов, толкает его на страшное дело. Для свершения его он пользуется Волоховой. Он назначает ее мамкой к царевичу, а Клешнин (сторонник Годунова) дает ей понять, чего от нее ждет Борис.

Старков извещает Годунова и Клешнина о том, что уже назначен день восстания Шуйских против Федора. Клешнин спешит к царю и, сообщив ему о замысле Шуйских, требует немедленного ареста Ивана Петровича. Федор отказывается ему верить. Внезапно входит Шуйский и сам открывается Федору, но тот великодушно принимает всю вину на себя. Покоренный его великодушием, Шуйский уходит с намерением остановить мятеж.

Врывается Шаховской с грамотой, отнятой у Головина. Челобитная о разводе приводит Федора в неистовый гнев; прощающий все обиды, нанесенные ему лично, царь не может перенести оскорбления, нанесенные Ирине. Увидев под челобитной подпись Ивана Петровича Шуйского, он приказывает взять его под стражу. Заступничество Ирины бессильно смягчить его гнев. Шаховской в отчаянии: его цель была добиться только брака с Наташей. Теперь он чувствует себя виновным в гибели Шуйских. Он бежит к Ивану Петровичу, чтобы предупредить его о готовящемся аресте.

Шуйский взят под стражу. Народ, предводительствуемый Голубем, Курюковым и Шаховским, пытается отбить его на переправе через Яузу. Натиск толпы уже готов увенчаться успехом, но сам князь Иван Петрович отказывается восстать против воли царя, по приказу которого он должен быть заключен в тюрьму. В этой попытке освободить князя Шуйского гибнет Шаховской, застреленный давнишним врагом князя Шуйского Турениным.

С арестом Шуйского Годунов вновь возвращен к власти. Тщетно сестра его царица

Ирина добивается у Годунова освобождения Шуйского. Он непреклонен. Когда же царица вместе с Наташей просят об этом царя при выходе из Архангельского собора, то царь склоняется на их просьбы и приказывает Годунову освободить Шуйского. Но уже поздно: князь Иван Петрович удавлен в тюрьме.

Великие бедствия обрушиваются на Россию. Со всех сторон наступают враги. В стране голод, мор и мятежи. Приходит страшная весть об убиении царевича Дмитрия в Угличе. Это известие окончательно поражает Федора. Он чувствует, что его виною прекратился царствующий род Рюрика. Готовый принять схиму, он передает управление всеми делами государства Борису. Время не терпит. Татары уже переправляются через Оку и близятся к Москве. Годунов принимает власть и немедленно снаряжает Мстиславского в поход против хана. Оставленный всеми, царь молится на паперти собора.

ЭПИЛОГ

Царь Федор скончался. Ирина удалилась в монастырь. За ней последовал Борис Годунов, отказавшись от дел правления.

Патриарх, духовенство, народ просят Годунова принять престол.

ПРИМЕЧАНИЯ

I. Основанием для датировки работы К. С. Станиславского над киносценарием служит письмо Л. М. Леонидова к Ф. Н. Михальскому (тогда главному администратору МХТ) от 18 марта 1923 года, в котором он сообщает, что Станиславский обсуждает с представителями кинофирмы представленный сценарий. Сам К. С. Станиславский в конце марта 1923 года в письме к брату и сестре (В. С. Алексееву и З. С. Соколовой) подтверждает факт работы над сценарием: «...Мне представился совершенно исключительный сценарий (который мы сыграем в Москве). Грандиозный, который можно было бы озаглавить «Трагедия народов». Тут и Грозный, и Федор, и Дмитрий, и русский народ, отлично охарактеризованный. Для Америки, отвечают нам, все это может служить фоном. На первом плане нужен роман двух молодых с препятствиями для их любви...» (Музей МХАТ. Архив К. С.). Последние слова Станиславского являются его реакцией на отзыв о сценарии представителя кинокомпании, датированный 8 марта 1923 года (текст рецензии на английском языке хранится в архиве К. С.).

II. Приведем для примера одну из покадровых разработок сценария К. С. Станиславским. Это один из эпизодов, незадолго до смерти Грозного.

«36) Царь ночью один в раздумье. Видения убитых и казненных.

37) Царь идет в веригах и босой замаливать грехи. За ним и перед [ним] блестящая в золоте свита. Народ сторонится царя.

38) В монастыре юродивый дает царю сырое мясо.

39) Царь в бешенстве мчится обратно в Москву.

40) Царь пирует с опричниной.

41) Гонец от Курбского. Чтение письма и прокол ноги.

42) Федор со свечой один в соборе молится. Его окружают святые, сошедшие с икон.

43) Богохульственная литургия Грозного с опричниной.

44) При выходе из церкви Грозный и свита с ужасом видят комету.

45) Гонец докладывает о татарах.

46) Татарская лава топчет русскую деревню, не оставляя ни следа от нее.

47) Народ, беглецы молятся в скиту.

48) Царь взволнованный уходит во дворец.

49) Царь чувствует себя нехорошо. Велит позвать Федора.

50) Царь беседует с Федором и учит его безжалостному управлению страной. Федор в ужасе. Царь в гневе назначает ему в случае своей смерти пятерых бояр-опекунов: Мстиславского, Шуйского, Захарьина, Бельского и Годунова.

51) Царь не хочет умирать, видя, что ему не на кого оставить царство, так как Федор принял покорно власть назначенных бояр, и, чувствуя прилив сил, заказывает новый пир».

Другой пример — режиссерская разработка К. С. Станиславским отдельного эпизода.

Федор за работой:

«Ф[едор] объясн[яет] по глобус[у] части света. Дм[итрий] не знает. [Федор] спрашивает Б[ельского] и Мст[иславского]. Тоже не знают. Чешут затылки. Обраща[ется] к Бор[ису]. Тот все знает. Фед[ор] удивлен этому. Хвалит Бор[иса]. Б[ельский] и М[стиславский] косят[ся] недоброжелат[ельно]. Клеш[нин] увод[ит] Дм[итрия]. Заседают. Мст[иславский], Б[ельский] ковыряют[ся] в бумагах. Фед[ор] тоже. Ничего не понимают по-иностранному. Б[орис] все объясняет. Б[орис] очутился рядом с царем и сел. Мст[иславский] не очень любезно его сгоняет. Б[орис] уходит смиренно. Его не пускают. Садит[ся] поодаль. Опять трое путают[ся] в бумагах, глобус[е], карт[ах]. Опять зовут Бор[иса]. Опять он рядом с царем. Опять обида».

III. См. подробнее о взглядах Станиславского на киноискусство в следующих работах: Вен. Вишневский, Художественный театр и кинематограф, «Кино», 23 октября 1938 г.; М. Алейников, Истоки большой традиции, «Искусство кино», 1959, № 9; Ю. Калашников, М. Сатаева, К. С. Станиславский и кино, «Вопросы киноискусства», вып. 6, М., 1962.

IV. Публикуемое либретто сценария хранится в архиве К. С. Станиславского в Музее МХАТ имени М. Горького (машинопись, 9 стр.). Помимо того, в архиве имеется несколько фрагментов режиссерского варианта сценария: общая раскадровка, разработка отдельных сцен, записанные рукой К. С. Станиславского и под его диктовку А. Кайранским.

Публикация и комментарии Ю. КАЛАШНИКОВА



К. СЛАВИН

Пути образной публицистики

Насущные вопросы теории и практики документальной кинематографии волнуют и старых, опытных мастеров, и молодых, только начинающих свой путь документалистов. И не только профессионалов, а многих и многих людей, искренне любящих этот вид киноискусства, глубоко заинтересованных в его развитии и совершенствовании.

На перекрестках больших дорог киноискусства сталкиваются различные течения. Пресловутые модернистские «потоки сознания», «потоки жизни» каким-то боком затрагивают за рубежом и искусство документального фильма. Некоторые теоретики и критики, режиссеры и операторы документальных картин в своих высказываниях и на практике пытаются показать несостоятельность жанровых перегородок, существующих между игровым и документальным кинематографом. Стремятся сломать их и распространить образную систему игрового кино на документальное. Другие усматривают природу документального фильма в прямом перенесении на пленку жизни, схваченной, как говорится, «врасплох», схваченной объективом кинокамеры, скрытой от снимаемого человека, объекта, события. Смысл этого метода (так, как его понимают на Западе) весьма прозрачен: он сводится к принижению и отрицанию значения идейно-художественного замысла кинопроизведения, отбрасывает сценарий как первооснову документального фильма и тем самым как будто изымает из его сферы активную авторскую позицию.

Эти вопросы не простые, они требуют повседневного и глубокого рассмотрения, так же как и многие другие проблемы эстетических особенностей документального кино на современном этапе его развития.

К сожалению, никаких более или менее серьезных теоретических исследований в области документальной кинематографии у нас до последнего времени не было. Разбросанные в отдельных работах и статьях высказывания и выводы носят, как правило, случайный характер, основываются на отдельных разрозненных фактах и явлениях и не могут, естественно, претендовать на глубокий в строго научном смысле анализ путей развития кинопублицистики, советской школы документального фильма.

Поэтому так радует появление книги С. Дробашенко «Экран и жизнь»*. Это серьезная, вдумчивая работа, ставящая важнейшие проблемы документального кинематографа. Автор хорошо владеет материалом, охватывает широкий круг творческих и производственных проблем экранной публицистики и, что очень важно, сосредоточивает свое внимание на самом сложном и самом главном — анализирует природу художественности, образности, мастерства в документальном фильме.

Отправные позиции книги С. Дробашенко базируются на известном ленинском определении документального кинематографа как «образной публицистики», имеющей вместе с идейно-политическим и воспитательным значением также и глубокий эстетический смысл. Автор весьма точно и доказательно отмечает, что в этой формуле В. И. Ленина заложено главное звено творчества в процессе создания документального фильма. Отсюда, подчеркивает С. Дробашенко, и должна вытекать вся образная система выразительных средств документального киноискусства.

Отмечая общее в категории художественности применительно к игровому и документальному фильму, автор выдвигает верное положение о том, что в стремлении отобразить ведущие тенденции действительности кинопублицист, подобно всякому художнику, ставит своей целью создание на экране «поучительного примера жизни». Это очень верно. Устремленный к этой цели документалист всегда находит (и Дробашенко на протяжении всей своей работы убедительно показывает это) идейно-политическую и эмоциональную трактовку, осуществляемую в сценарии, в съемке, в монтаже, в тексте. Отбирая и сопоставляя факты и явления жизни, не обращаясь к актерскому исполнению и коллизиям игрового сюжета, документалист тем не менее

* С. Дробашенко, Экран и жизнь, М., «Искусство», 1962.

дает типические картины живой действительности, и именно это является общим для игрового и документального фильма.

Автор оспаривает утверждения некоторых искусствоведов, не признающих за документально отображенной картиной жизни эстетических качеств. Он на ряде примеров показывает, что первичные основы художественного осмысления и познания действительности содержатся и в документальном произведении, коль скоро художник-публицист подходит к отображению жизни не пассивно, а осознанно, творчески, целеустремленно. Но тут, необходимо заметить, у самого С. Дробашенко есть некоторая недоговоренность и даже противоречие. Несколько раньше, касаясь вопросов отражения объективной истины в искусстве, он походя замечает, что никакая тенденция не должна закрывать от художника объективное содержание действительности. А как же тогда понимать целеустремленный, активный взгляд художника на жизнь? И нужно ли бояться слова «тенденциозный»? Смотря с каких позиций, с какой тенденцией обращается художник к своему зрителю или читателю. Вот что, мне кажется, следовало отметить в первую голову. А тем более когда речь идет о кинопублицистике, весь пафос которой лежит в сфере яркой, острой, с одной стороны, утверждающей, с другой — полемической, а в целом — политической тенденциозности. Тенденциозности, не имеющей ничего общего с дидактикой и банальным нравоучением.

Кстати, сам Дробашенко прекрасно доказывает это на многих примерах из творческой практики советских документалистов и некоторых прогрессивных деятелей зарубежного документального кино. Анализируя работы Кармена, Ивенса, Торндайков, Юткевича, Довженко, Копалина, Ованесовой, Григорьева и других режиссеров документального фильма, он показывает, как смелое вторжение в жизнь, отбор фактов и их прицельное и острое сочетание приводят к глубоким идейно-художественным обобщениям, к подлинной образности и красоте публицистического кинопроизведения.

Говоря о дальнейших путях развития нашей документальной кинематографии, С. Дробашенко делает правильный вывод: инсценировка, наигрыш, стремление перенести средства игрового кино в документальный фильм способны только разрушить его, обесценить и его идейное содержание и его художественное воздействие на зрителя. Но нельзя не согласиться с С. Юткевичем, который говорит об элементах организации материала, привносимых в документальное кинопроизведение из игрового кинематографа. Здесь речь идет прежде всего о монтаже, музыке, звуке, которые, кстати говоря, являются ахиллесовой пятой многих и многих наших документальных фильмов. Сам Юткевич прекрасно показал творческие возможности киномонтажа и звука в картине «Встреча с Францией».



Большой интерес представляют разделы книги С. Дробашенко, рассматривающие вопросы сценария и режиссуры документального фильма. Пожалуй, это самые непроясненные в исследовательском смысле области нашей образной публицистики. Никто, например, не касался еще такой проблемы, как природа конфликта в документальном фильме или документальном сценарии. Да, конфликт — это всегда преодоление препятствий, борьба, он имеет место в жизни, и, следовательно, верность кинопублициста действительности обязывает его внимательно всматриваться в противоборствующие силы. Сколько плоских, украшательских, бесконфликтных произведений путешествовало по нашим экранам в период культа личности, создавая неверную картину жизни и труда, борьбы и мечтаний советских людей.

Но и в те годы выходили фильмы, которые правдиво запечатлели созидательный труд людей, их ратные подвиги, их борьбу на самых различных участках социалистического строительства — подчас нелегкую и суровую. Примеры, которые приводит С. Дробашенко — и «Турксиб», и «Днепрогэс» (теперь к ним можно было бы присоединить «Людей голубого огня», «Русское чудо», «От весны до весны», «Огни Мирного» и другие картины),— отчетливо говорят о важности и значении конфликта в произведениях кинопублицистики. Говоря о том, что развитие конфликта в документальном фильме теснейшим образом связано с процессом жизни, борьбой старого и нового, с выявлением активных созидательных действий людей, автор приводит многочисленные примеры из области киноочерка и полнометражного документального фильма. Примеры весьма убедительны, но несколько монотонны, однотипны.

Важнейший вид конфликта, на котором останавливается С. Дробашенко, — это изображение социальных противоречий, борьбы идеологий. И можно было, по-моему, значительно острее под-

черкнуть наступательную роль документальной публицистики в этой области нашей идейно-политической работы.

На примере одного фильма, на первый взгляд чисто репортажного («Брюссель, 1958»), С. Дробашенко наглядно показывает, какое огромное идейно-художественное значение имеют первоначальный авторский замысел, предварительное осмысление жизненных фактов, отбор материала и т. д. Автор справедливо считает, что сценарий — это одно из важнейших звеньев в идейно-творческой цепи компонентов, из которых рождается документальное кинопроизведение, и что в нем намечаются основы образно-композиционной кинематографической организации материала. Но я позволю себе подчеркнуть слово «намечается». Говорить о некоем подобии «железного сценария» документального фильма (если только он не строится на уже известном и отобранном материале, скажем, кинолетописи) по меньшей мере наивно. Жизнь вносит существенные коррективы в авторский сценарий, и в этом, собственно, особая специфика и, если хотите, особая прелесть документального кинопроизведения. Но что важно — и автор книги «Экран и жизнь» это аргументированно доказывает — добросовестный, но выполненный в информационной манере перечень объектов будущих съемок и людей ни в коей мере не может считаться сценарием документального фильма (а таких «сценариев» еще, увы, немало встречается в практике киностудий).

Свежесть авторского замысла, поэтичность, образность, присущие лучшим нашим и зарубежным документальным фильмам, были заложены в их литературной первооснове, а отнюдь не в списке объектов и протокольном перечислении людей.

К сожалению, в книге С. Дробашенко весьма иллюстративно разработана глава, посвященная дикторскому тексту в документальном фильме. А слово — один из важнейших его компонентов. Здесь для критиков и киноведов непочатый край работы, тем более что это тоже крайне уязвимое место нашего документального киноискусства.

Много интересных наблюдений и выводов мы находим в авторских размышлениях о роли режиссера в документальном фильме, об изобразительном решении и монтажном образе картины, о внутреннем монологе и кинонаблюдениях жизни.

Весь пафос книги С. Дробашенко — в утверждении документального кинопроизведения как одного из полноправных и удивительно перспективных видов художественного творчества.

В некоторых местах книги хотелось бы видеть побольше полемической заостренности, а где-то читателя может не удовлетворить несколько иллюстративный характер анализа картин. Однако в целом «Экран и жизнь» дает многоплановый, углубленный разбор художественной образности публицистического фильма, его роли и значения в идейном и эстетическом воспитании народа. Книга показывает, что искусство кинопублицистики — это искусство больших мыслей и глубоких чувств. И в руках Советской власти это искусство стало могучим средством коммунистического воспитания народа.

Г. БОГЕМСКИЙ

«Товарищи»

Итальянская печать уже немало писала о съемках нового фильма режиссера Марио Моничелли «Товарищи» с Марчелло Мастроянни в главной роли. Было известно, что Моничелли посвятил свой фильм зарождению социалистического рабочего движения в Италии, что он снимается в Пьемонте, в одном из промышленных городков близ Турина, и частично в Югославии, что Мастроянни, играющий учителя, руководителя стачки, до начала съемки сцены, в которой он выступает перед забастовщиками, беседовал на площади городка, где велись съемки, с местными рабочими, объявившими забастовку протеста против тяжелых условий работы.

Постановщик фильма социалист Марио Моничелли до сих пор был известен как режиссер главным образом комедийных фильмов. Один из них, поставленный в содружестве со Стено, острая социальная комедия «Полицейские и воры», знаком советским зрителям. Наиболее значительный из фильмов Моничелли — картина «Большая война» — антивоенное произведение, разделившее в 1959 году на Международном кинофестивале в Венеции первую премию с фильмом Росселлини «Генерал Делла Ровере».

В «Товарищах» вместе с Марчелло Мастроянни снимались известные французские и итальянские актеры Ренато Сальватори, Анни Жирардо, Франсуа Перье, Фолько Люлли.



Съемкам предшествовала серьезная подготовительная работа. Достаточно сказать, что сценарий фильма, написанный Моничелли вместе с кинодраматургами Адже и Скарпелли, был направлен на консультацию видному писателю и историку Аугусто Монти — специалисту по истории рабочего движения в Пьемонте. Его замечания были учтены авторами, режиссер изучил старые книги, документы, фотографии, комплекты газеты «Аванти!», беседовал со стариками рабочими, участниками подобных забастовок, посещал уцелевшие старые фабрички и рабочие поселки прошлого века.

Ныне картина закончена и вышла на экраны Италии. Передовая критика страны широко откликнулась на появление этого во многом нового для прогрессивного итальянского кино фильма и дала ему высокую оценку.

Болонское киноиздательство Каппелли в своей серии «От сюжета к фильму», в которой оно выпускает сценарии наиболее значительных произведений итальянского кино, опубликовало историю создания и полный текст сценария «Товарищи» (в свое время в этой серии были опубликованы сценарии фильмов «Крыша», «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь», «Рокко и его братья» и других; это 29-й выпуск серии — после «Веронского процесса» Лидзани и «Леопарда» Висконти). Сценарий тщательно отработан, особенно большое внимание уделено диалогу, и книга читается как литературное произведение. Сценарию предпослана обстоятельная статья киноведа Пио Бальделли «Проблема народности в кинематографическом повествовании».

В сценарии рассказывается об одной из первых рабочих стачек в Италии — о забастовке текстильщиков в конце прошлого века в Турине, колыбели итальянского социалистического и рабочего, а потом и коммунистического движения, показывается зарождение и постепенный рост классового самосознания забастовщиков. Авторы сценария раскрывают причины неудач первых попыток рабочих начать организованную борьбу. Рабочие запуганы, не понимают еще силы единства, и после многих перипетий победа остается за хозяевами — хитрыми, искушенными в приемах борьбы, циничными и безжалостными. Но рабочие обретают единство и сознание необходимости борьбы, которую продолжат до победы их дети и внуки.

Герой сценария и фильма коллективный, это группа рабочих и работниц забастовавшей фабрики, наделенных каждый своим характером. Это рабочий паренек Омеро, гибнущий под пулями солдат, его мать и сестра, молодой рабочий Рауль, в котором мы угадываем будущего рабочего вожака, это рабочие Борро, Мартинетти, гигант Паустассо, работницы Чезарина и Аделе, приехавший с Сицилии бедняк Арро и многие другие. Им противостоят хозяева — отец и сын — и их прихлебатель инженер, образы которых выписаны столь же живо.

Важную роль в развитии действия и характеров играют также персонажи, не имеющие непосредственного отношения к фабрике. Это прежде всего бежавший от преследования полиции из Генуи в Турин социалист Синигалья (в фильме его играет Мастроянни), который становится руководителем стачки, разъясняет рабочим их права, учит их основам тактики забастовочной борьбы и конспирации. Образ учителя Синигалья очень привлекателен, он чудаковат, порой комичен и по-детски беззащитен и вместе с тем смел, благороден, умен и ловок, решителен и даже беспощаден в борьбе.

Сценарий обстоятельно рассказывает о долгой забастовке. Читатель знакомится с целой галереей персонажей, видит их быт, работу, ощущает атмосферу старого Турина с грязными и сырыми цехами его фабрик и трущобами, в которых ютились рабочие. Несмотря на, казалось бы, необычную для Моничелли сугубую серьезность темы, сценарий (будем надеяться, и фильм) отнюдь не скучен и не схематичен благодаря исторической и социальной достоверности событий и обстановки, а также напряженности действия. Авторы сценария сумели показать жизнь рабочих безыскусственно и вместе с тем занимательно — трагедия переплетается с комедией, с высокими словами о борьбе и любви соседствует веселая, порой даже грубоватая народная шутка, многие сцены и ситуации построены на юморе.

Сценарий, несмотря на свою историчность, весьма актуален — он вызывает те же чувства, что возникают, когда читаешь свежие газетные сообщения о борьбе итальянских трудящихся. Можно надеяться, что прогрессивное итальянское кино на новой ступени своего развития обретет то, чего ему так долго и так ощутимо не хватало,— способность отразить организованную борьбу народных масс за свои права, которая в Италии составляла и составляет неотъемлемую часть жизни общества.



Актриса отказалась от роли...

Актриса отказалась от роли. После проб, после Художественного совета, ее утвердившего, после того уже, как начались съемки. Драматизм ситуации обнажен. Между тем протокол событий выглядит удручающе плоским.

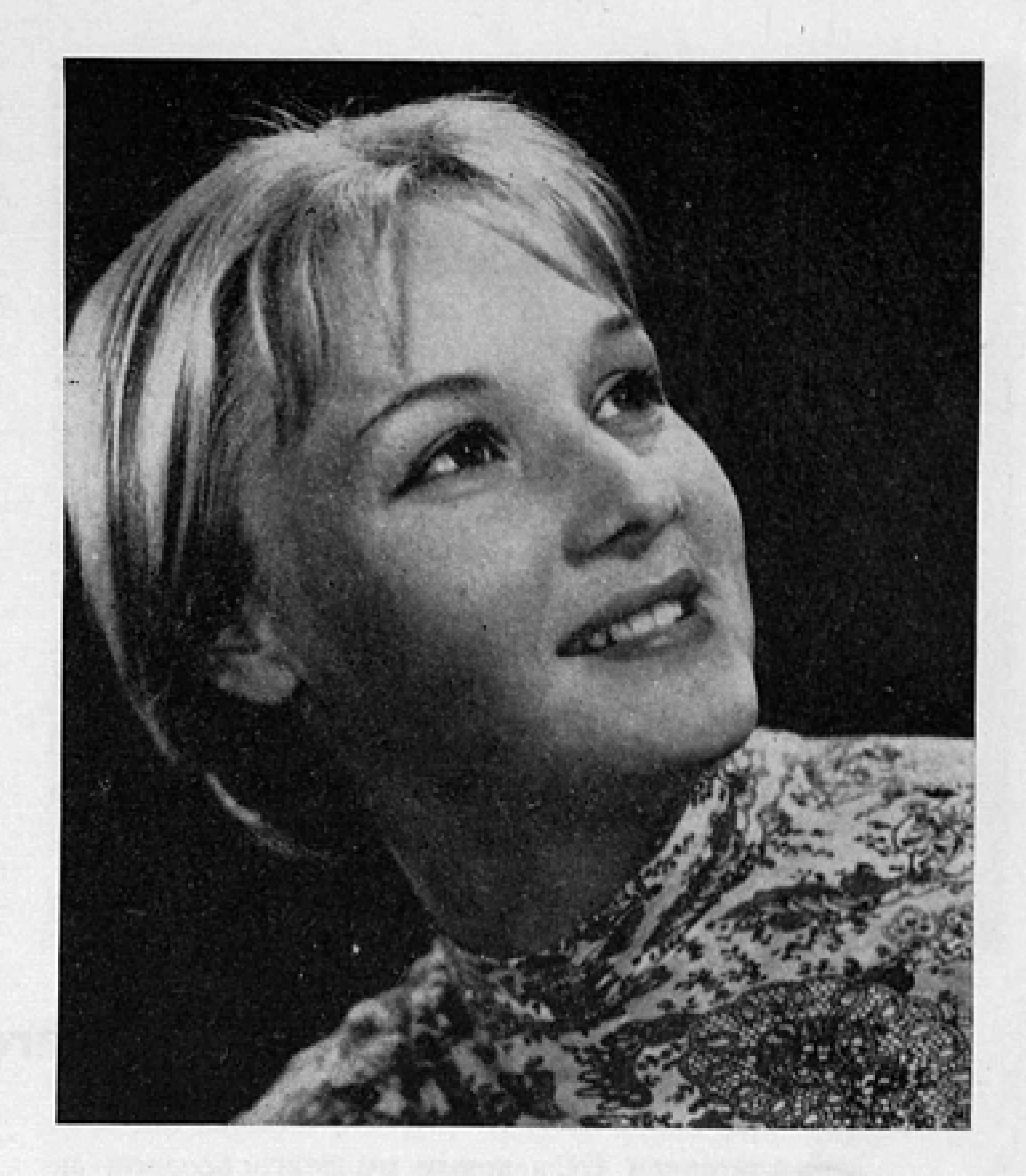
Киевская киностудия имени А. П. Довженко приглашает Ию Арепину на главную роль в фильме «Возвращение Вероники». Арепина принимает предложение, обсуждаются возможности поправок, изменений в сценарии. Осложнения возникают позднее, на съемочной площадке: заходит ли спор о реплике или детали в костюме, ни актриса, ни режиссер друг друга не убеждают — режиссер требует одного, актриса настаивает на обратном. Режиссер пробует командовать, актриса отказывается подчиняться. В таких случаях говорят: «Дальше—больше». Спор, который теперь уместно назвать конфликтом, выходит за пределы творческого и решается административно. Арепина направляет заявление в адрес дирекции и уезжает со съемок.

— Не хочу быть пешкой, которую переставляют с одной клетки на другую,—говорит актриса.—Не хочу исполнять команды. Есть понятие — «работать над ролью». В нем и право и обязанность, и одно без другого не существует. Так вот, права этого, собственно, права на творчество, надо, оказывается, добиваться, биться надо за него. Ведь начинаешь картину — будто идешь в сражение, где нужно отстоять каждый свой шаг. Я вовсе не утверждаю, что мое толкование образа (или детали в образе) единственно верное, единственно возможное. Отнюдь нет. Но я должна высказаться и быть выслушанной. Без опасений за последствия. А иначе зачем я выхожу на площадку? Чтобы ритмически двигаться, не выходя за кадр?

Фильм «Возвращение Вероники» ставят авторы сценария — И. Болгарин и В. Ильенко — кинодраматург и оператор. В режиссуре они пробуют себя впервые. Конечно, от ошибок не ограждают ни опыт, ни мастерство. Но когда то и другое можно в лучшем случае считать потенциальным, тщательность в работе особенно необходима. Тщательность, которая заставляет быть одинаково критичным и к себе и к другим, не считая мнение несхожее с твоим капризом или скверным нравом. Иной раз полезно и посоветоваться с товарищем по группе, скажем, с актрисой, сыгравшей пятнадцать ролей на экране. А подготовленность к съемке остается правилом, равно непреложным для маститого и для начинающего.

— Мы выехали в экспедицию и неделю дожидались актера, которого задерживал «Мосфильм»,— продолжает И. Арепина.— Неделя без репетиций. Без единой репетиции. Разумеется, у режиссера уйма забот, а поначалу особенно, но за семь дней не выбрать времени хотя бы для беседы?! Ведь примерно за месяц до начала съемок мы, по существу, лишь начерно «пробежались» по сценарию. Некоторые мотивировки показались мне поверхностными, неподготовленными, роль Вероники была в чем-то скованной, статичной. Авторы в этом со мной согласились и решили вернуться к разговору во время съемок. На этом мы расстались. И вот я лежу, греюсь на солнце — оператор сказал,что нужно загореть,— а сама думаю о том, как буду играть, и все больше беспокоюсь, потому что чувствую: надеяться приходится только на себя. Безделье, если оно вынужденно, всегда размагничивает, и без повода тревожит, а тут... Наконец один из режиссеров решает не терять времени, снять эпизод «Ночной вызов Вероники». Эпизод, когда мою героиню (она врач по специальности, после института едет на целину) будят среди ночи — нужно спешить к роженице. Ей стучат, она не сразу просыпается, потом подходит к окну, на ней какая-то пижама... Мне с самого начала показалось неверным поведение героини. Вероника уже не первый месяц на целине и, видимо, привыкла к ночным вызовам и тревогам и спит, скорее всего, чутко, будучи наготове, и не в пижаме, а так, чтоб удобнее было быстро встать и собраться. Обо всем этом я сказала режиссеру, и он предложил заменить пижаму каким-то

немыслимым одеянием с лентами и кружевами. Я не согласилась, потому что эти ленты и кружева никак не совпадали с моими представлениями о Веронике — в них было что-то неотразимо мещанское. Режиссер стоял на своем: «Что скажут, то и наденешь». В общем, съемки в тот день не было. Потом приехал мой партнер, стали репетировать. Какая-то фраза звучала фальшиво, не выговаривалась. Чувствую, что надо ее заменить, примерно представляю как. Режиссер возражает категорически, не принимая ни малейших поправок. Ну, хорошо, мое предложение неудачно. Легко допускаю. Но я хочу услышать контрпредложение, контрдовод, а не обвинения, не угрозы, не приказы. Ведь как просто, кажется, как понятно: если актер не может произнести реплику, настаивать бессмысленно — нужно поработать над ней. Не хочу обманывать себя и не хочу обманывать зрителя. Да его и не обманешь. Моя фальшь неминуемо останется фальшью для него. А закон в искусстве жестче, чем в жизни: если в фильме однажды солгать — больше тебе не поверят. Без этого доверия все, что ты делаешь на площадке и за площадкой, все твои находки, догадки никому не нужны, ничего не стоят. Поэтому здесь я упорствую, прошу, требую сделать один (один!) актерский дубль с другим вариантом текста. В ответ получаю: «Не буду тратить пленку!»



Режиссер не решается рисковать пленкой — существуют лимиты и существует отчетность. Таков порядок. Легче рискнуть актерским самочувствием — никакая графа его не фиксирует, и ответственность тут «не возлагается». И в общем, проще «власть употребить». Разумеется, идет работа, и столкновение мнений (подчас исключающих одно другое) неизбежно. У каждого свои требования, и это тоже естественно. Но взаимная требовательность — значит прежде всего взаимное уважение. Диктат на площадке равно несовместим ни с творчеством, ни с авторитетом. Это другое. Это всего только признак беспомощности, неумения организовать деловую, рабочую атмосферу. А если ее нет — нет стимула для актера.

— Не знаю, или мне не везет, или я сгущаю краски после всей этой истории, но мне кажется, стало общим правилом в процессе производства — обезличить актера. Вот почти житейская подробность. Кончается день, группа уходит в зал смотреть материал, снятый накануне,— идут операторы, ассистенты, монтажер, художники. Тебя не зовут, не приглашают. Ты проходишь почти как посторонний, которого пускают из любезности. Потом в темноте режиссер с оператором решают, какой дубль оставить — второй или третий: в одном месте бликует, в другом — контрастность недостаточна. Бывает, кто-то из ассистентов вставит реплику, иной раз гример остается недоволен. Спор разгорается. Ты сидишь и видишь, что, пожалуй, во втором дубле сыграла удачнее, но сказать об этом вслух, когда тебя не спрашивают, не решаешься. Да и сама уже знаешь — лучше промолчать, чем потом себя же корить. Так принято...

Увы, куда реже встречаешься с обратными случаями, с вниманием к тебе, актрисе, к твоим суждениям... Помню, как приехала на «Ленфильм» к И. Е. Хейфицу пробоваться на роль в фильме «Большая семья». По сути, это была моя первая роль. Хейфиц сразу повел меня знакомить с партнером. Сначала на пленке. Партнер мне, признаюсь, «не показался». Что за актер, откуда он,— ничего я еще не знала, первый раз увидела его на экране в коротеньком проходном эпизоде, и встреча, можно считать, не состоялась. Сказала об этом Хейфицу — он вспыхнул, удивился, взял за руку, увел в коридор, объяснял, уговаривал: «Да не может быть, ты ошибаешься, ты просто не рассмотрела, надо вернуться в зал». Мы возвращались и снова смотрели... Хейфиц искал доверия у меня! Я поняла это позже.

Нет, это не просто — быть режиссером. «Я буду ставить фильм!» — заявляет вчерашний художник, вчерашний сценарист, вчерашний актер, вчерашний оператор. И ставит. А мы снимаемся. И часто стыдимся, и все равно снимаемся — нельзя же сидеть

сложа руки. Но ведь на заводе не назначат технолога, даже самого способного, конструктором — ясно, что это во вред делу. Другой профиль знаний, характер мышления другой, другая специальность — ее не освоишь с налета...

Для меня здесь важна прежде всего узкая, если угодно, эгоистичная сторона вопроса. Актер не должен быть игрушкой в руках режиссеров — начинающих или со стажем. Как будто уже пришло время, чтоб прозвучали наконец вслух слова с конкретными адресатами: «Не надо экспериментов. Они дорого обходятся. Займитесь своим прямым делом, к которому вас готовили и которым вы так успешно занимались до сих пор!»

•

Вероятно, кому-то еще удобно отдавать распоряжения, наблюдая за исполнением. А кто-то уже привык только исполнять. Его отучили самостоятельно строить образ, искать свою тему, отстаивать свое понимание героя. «Отучили», отлучили от искусства. От творчества.

Пора, кажется, усвоить — манекены в кинематографе не нужны.

И не нужны режиссеры, воспитывающие манекены.

Одно связано с другим — здесь не ограничиться репликой по поводу единичного, частного случая.

Разговор об актерском творчестве в кино (сколько раз мы его поднимали!), как правило, связан с рассказом об обидах, драмах, конфликтах исполнителей с постановщиками. И думается, что в спорах актера и режиссера правда чаще все-таки на стороне актера. Не хочет актер на съемочной площадке быть безгласным существом! Внимание к актерскому творчеству и личности актера должно стать правилом для режиссуры...

Л. ТУРИН

Современность — прежде всего гражданственность

С Анатолием Кузнецовым мы долго бродили по коридорам Союза работников кино. Мы говорили сначала на лестнице, потом на лестничной площадке, потом наконец сели в кресла, расположенные между двумя коридорами, — мимо все время проходили куда-то спешащие и бурно жестикулирующие люди.

— Вы знаете, в этом есть даже какой-то символ, — говорит Анатолий Кузнецов. — Вот мы, актеры, все ходим, ходим, как на ярмарке невест. Ходим, окончив институт, пока нас не выловит какой-нибудь бойкий ассистент. Потом тоже, как от невесты, от нас требуют: вот тогда ты была в голубом и с локонами наверх и понравилась жениху, так и ходи. И опять мы ходим, ходим «в голубом и с локонами наверх», пока кто-нибудь вдруг не увидит нас «в розовом и с локонами вниз» — то есть несколько в другом повороте.

— Анатолий Борисович, но, может быть, сам актер в роли выявляет только свою типажность, и, естественно, ее и используют? Актер не несет своей темы, и именно поэтому остается «девицей на выданье».

— Для того чтобы не быть «девицей на выданье», нужно большое упрямство. Нужны порой конфликты со студией киноактера, перерастающие просто в творческую «голодовку». Не хочешь сниматься в этой роли, в другой, в третьей — прекрасно, не снимайся вообще. Ведь не искать же в самом деле для каждого актера роль, которая бы отвечала его «творческим устремлениям». И вот получается — иные восхищаются Нонной Мордюковой за то, что она, не встречая соответствующей ее данным, интересной роли и не желая идти на компромисс, не снимается после «Простой истории». Вот, мол, какая принципиальная стойкость! А чем же здесь, собственно говоря, восхищаться? Прежде всего негодовать надо, что такая актриса — в простое!

На Западе актер фехтует, как в «Трех мушкетерах», или поет и танцует, как Элвис Пресли, и больше ничего не умеет. А для него — пожалуйста, пишутся сценарии.

Да не сочтут это мое последнее заявление плаксивым, своекорыстным актерским эгоцентризмом. Но ведь мы столько говорим о положительном герое — кто же должен создавать его, как не актер?! Что делать? Самим писать, как Лидия Павловна Сухаревская?..

— Мысль о написании сценария для определенного актера не нова, и случаи такие были. Я, простите, снова возвращаюсь к своему: актер должен нести на экран не только типаж, но собственную тему. Тогда он может требовать «сценарий для себя».

— А что, по-вашему, — Кузнецов даже обиделся, — тема возникает сразу, с первой же роли, когда

двадцатилетний актер становится перед камерой? Нет, тема рождается от роли к роли, в процессе актерского роста.

— А я об этом и говорю — о росте. Мне кажется, что иной молодой актер как будто и не горит желанием расти. Ему и так хорошо — в яичной скорлупке однажды найденного для него режиссером типажа.

— Как это вы все легко осуждаете! Ведь актера просто «съедает» типаж. Типаж, как правило, главный принцип подбора исполнителей. В студию киноактера то и дело приходят телеграммы: «Требуется актер лицом Масохи», «плана Санаева», «типа Тихонова»...

— И, наверно, уж «плана Анатолия Кузнецова». Значит, актер добился, что по нему меряют возможности других.

— Да не меряют возможности, а физиономию подбирают! Это настоящее потребительство по отношению к актеру! И выход — я возвращаюсь к нашей главной теме,— выход тут один: подлинно творческое содружество актера и режиссера. Вон, видели, сейчас по коридору прошел Юлий Карасик?

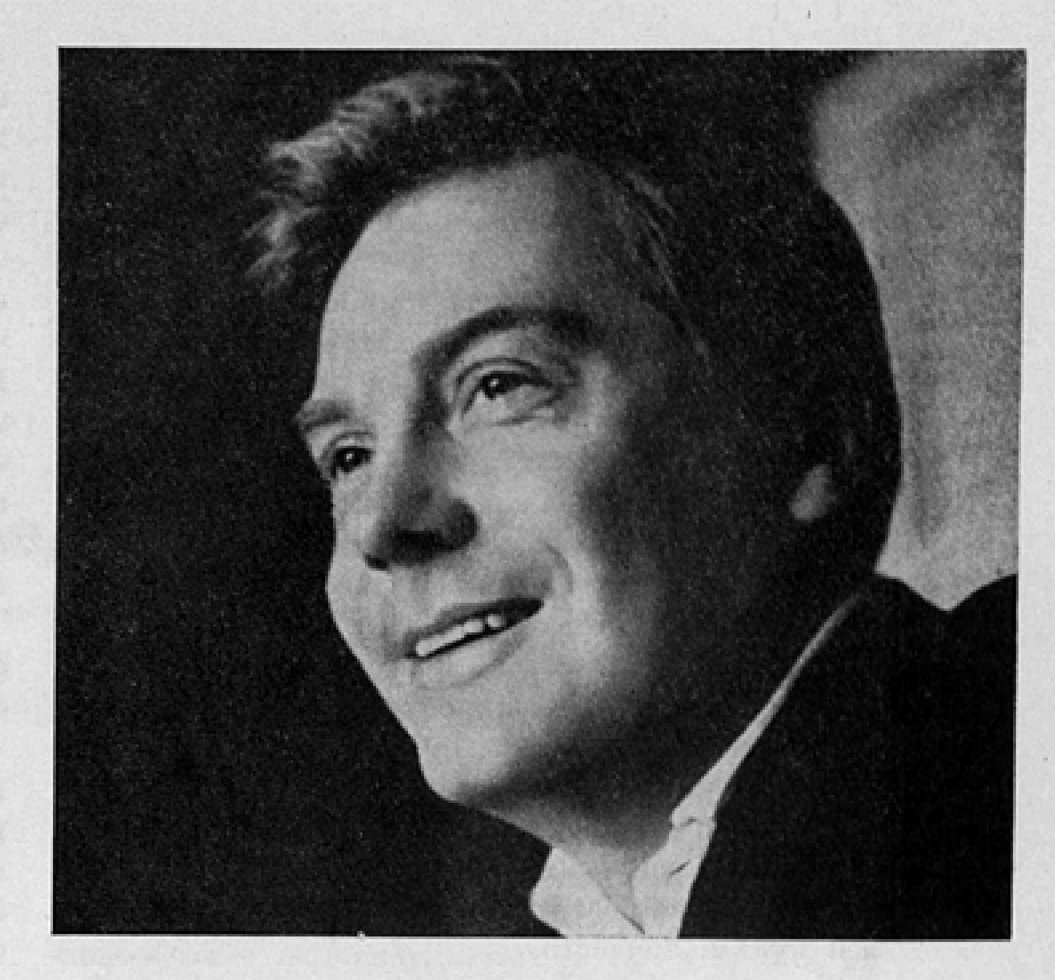
— С ним у вас творческое содружество?

— Во всяком случае, хотелось бы, чтобы оно сохранилось. Роль Леньки Незваного — «шоферюги, но хорошего парня» в его фильме «Ждите писем» — была для меня во многом поворотной — от «голубого героя» к той характерности, к которой я всегда стремился, только никто этого не хотел замечать. После безупречно положительных: инженера — «Случай на шахте 8», милиционера — «За витриной универмага», автовладельца — «К Черному морю», альпиниста — «Путешествие в молодость»,— образ Леньки открывал для меня новые, по-настоящему интересные возможности. А уже от характерности этой роли, сыграв затем в фильме «Друг мой, Колька!» Сергея Руденко, с которого я стремился снять налет «голубизны», внешнюю красивость героя, я пришел к Павлу в «Утренних поездах». Эту роль я считаю для себя важным творческим рубежом.

— Итак, вернемся к вопросу о содружестве режиссера и актера...

— Да. Что это такое? Полная идиллия? Или все-таки споры, конфликты, а потом уже в результате— единомыслие?

Знаете, как мы ругались с Карасиком на съемках «Ждите писем»? Но, если можно так сказать, мы ругались по-хорошему, это были творческие разногласия, творческие споры. Не душеспасительные интеллигентские беседы, не равнодушное «можно так, можно эдак», а живой процесс творчества, в результате которого возникал образ,— вот что рождало настоящее содружество.



Так же шла работа и над ролью Сергея Руденко в фильме «Друг мой, Колька!» (режиссеры А. Митта и А. Салтыков).

Сначала я отказался от роли. Она мне показалась «голубой» (а отвращение к таким ролям у меня было вполне законное). Но однажды после одной из бесед я понял: она не голубая, она благородная. И согласился сниматься.

В картине у меня есть эпизод — Руденко впервые приходит в класс, слушает, слушает, ничего не говорит, а потом вдруг: «А на машине вы бы поехали?» Как сделать так, чтобы эта фраза (после сцены в пять сценарных страниц текста, где Руденко не произносит ни слова) была закономерным результатом его отвращения к казенного склада сборам, типа «Береги минутку», чтобы она выявила созревшее решение героя — все здесь перевернуть?

Мы долго искали с режиссерами. Думали: вот пришел шофер, смотрит на ребят и размышляет про себя — ему было труднее, он учился в школе рабочей молодежи. Таких «малышей» там не было — за партами сидели люди взрослые, солидные. А здесь — «чистенькие» ребята, им только учиться нужно. Чистенькие и такие скучные — расшевелить бы! Ведь дети!..

Все это «подводное течение» мы продумали с режиссерами вместе. И получилось, сразу заиграла, наполнилась смыслом фраза: «А на машине вы бы поехали?»

Творческое содружество начинается с этого, но оно шире и глубже. Оно начинается вот с такой

взаимной заинтересованности, а кончается прочной дружбой двух единомышленников, как, скажем, у Хейфица и Баталова. И дело здесь не в том, чтобы все время снимать (а может быть, и снимать) одного и того же актера. Дело в том, чтобы думать об актере, болеть за него, ругать его, где-то, может, и похвалить, —главное, держать под прицелом.

— А много ли у нас таких актеров, как Баталов, который, кстати, заявил о своей теме (именно теме) с первой же роли?

— А много ли таких режиссеров, как Хейфиц?— парирует Кузнецов. Сколько еще людей, которые считают себя режиссерами, а сами просто не «видят» своего героя. Актер в этом случае предоставлен самому себе. И, следовательно, ни о каком творческом содружестве не может идти и речи.

Конечно, я знаю, у нас много и актеров — потребителей по самой натуре, они «переварят» все, что им предложат. Есть среди них люди с узким кругозором, малой сферой интересов, узких профессионалов (кстати, неплохих). Иные актеры старшего поколения изрядно пострадали и от кинематографа времен культа личности.

Вы, конечно, правильно говорили о своей теме. Она не рождается сразу, но, безусловно, должна быть. Я думаю, это не только тема художника, но и — здесь самое главное — гражданина, члена общества, представителя времени. Я стремился, например, именно с этих позиций подходить к своему Павлу в «Утренних поездах», играть так, чтобы зрители чувствовали его осуждение авторами. Кстати, здесь опять мы искали вместе Л. Мирским и Ф. Довгатяном. Мы понимали, что вряд ли за полтора часа экранного времени нам удастся и осудить такого человека и показать социальные истоки людей, подобных Павлу. Поэтому и была поставлена задача — т о л ь к о разоблачить его, разоблачить изнутри. А это задача нелегкая. Ведь Павел — сложный характер, сложный герой, вернее тип.

— И тип, которого не могло быть ни до войны, ни в послевоенные годы. Это человек 60-х годов, когда люди стали обеспеченней, у них и запросы и возможности другие. И Павел по-своему сполна использует эти возможности.

— Но для себя. Ведь что такое Павел? Прекрасный работник, мы верим. Но в нем приметы времени чисто внешние. И вот эта внешняя современность в Павле оборачивается вдруг таким дремучим прошлым, таким собственничеством, что становится страшно — откуда такое в нашей жизни? Это люди, в которых все как будто хорошо, и работают они по-передовому, а самая сердцевина в них, как говорится, не наша. Вот это и есть Павел.

Здесь я не касаюсь всей картины, ее достоинств и серьезных просчетов, меня в данном случае занимает сыгранный мной персонаж.

Мне кажется, современность образа (а я понимаю— гражданственность) должны определяться современностью актерской точки зрения, современностью мышления исполнителя. Не подумайте, что я здесь защищаю самого себя. Просто мы много говорим сейчас о современности, о современном характере, современном стиле актерской игры.

Ведь очень часто современность игры мы понимаем чисто внешне. Например, считаем, что если образ лаконичен, он современен. А что стоит за этим лаконизмом, есть ли за ним какая-нибудь значительность, современность характера, мысли — об этом забываем.

Современность должна проявляться прежде всего в мировоззрении художника. В чуткости к многообразным и сложным явлениям жизни.

Я считаю, что Павел при всей внешней современности — уже вчерашний день. Павлы уходят. Именно это я хотел сказать в фильме «Утренние поезда».

Современность — это гражданственность. Для всякого художника и для актера в том числе.

В. ИВАНОВА



Г. КАПРАЛОВ

Кошка перед статуей

Заметки о фильме Микеланджело Антониони «Затмение»

Критики сравнивают Микеланджело Антониони с птицей, которая всегда поет одну и ту же песню. Из фильма в фильм — «Хроника одной любви», «Крик», «Приключение», «Ночь», «Затмение» — режиссер разрабатывает тему человеческого одиночества, отсутствия духовных связей между людьми современного капиталистического мира.

Особенно характерен для Антониони фильм «Затмение». Здесь его поэтика, очищенная от элементов детектива и мелодрамы, примешанных к ранним фильмам, выражена наиболее отчетливо.

Антониони стал на Западе одним из самых модных режиссеров. О нем пишут бесконечное количество статей, ему посвящают специальные номера кинематографических журналов. В связи с его творчеством итальянская кинокритика ввела в свой обиход даже специальный термин — «внутренний неореализм». С именем Антониони та же критика связывает особые надежды на некое «обновление» итальянского киноискусства.

Во всем этом необходимо разобраться.

Участники прошедшего недавно в Москве симпозиума, посвященного разоблачению реакционных концепций современной буржуазной эстетики кино, были ознакомлены со статьей известного прогрессивного итальянского сценариста и критика Эннио Де Кончини, которую он назвал «Проблемы итальянского кино сегодня». Статья эта содержит ряд глубоких наблюдений и правильных выводов о современном киноискусстве Италии. В то же время с некоторыми ее положениями, в частности относящимися к творчеству Антониони, согласиться нельзя.

Кончини исходит из такой посылки: сегодня итальянское киноискусство переживает период уточнения эстетических взглядов и конструктивного кризиса. Детализируя свою мысль, он пишет:

«Ныне происходит то же, что происходило в первые послевоенные годы, когда фильмы Росселлини и Де Сика открыли всему миру совершенно новую манеру создания кинопроизведений... Ныне вновь, как и тогда, итальянское кино предлагает вниманию зрителя новую манеру создания кинематографического зрелища, стремясь к анализу, посредством субъективных фильмов (т. е. произведений, неразрывно связанных с индивидуальностью их авторов и их ви́дением окружающего мира), сознания, совести, душевного состояния и ежеминутно меняющегося, проникнутого отчаянием, искаженного отражения реальной действительности в душах людей, задыхающихся, как мы, итальянцы, в обществе, которое движется... по пути к глубокому, возможно, коренному социальному обновлению».

Здесь Кончини явно имеет в виду не такие произведения, как новый фильм Висконти, как «Четыре дня Неаполя» Лоя, как опыт социологического исследования жизни итальянской молодежи «Новые ангелы» Грегоретти и другие. Говоря о периоде уточнения эстетических взглядов и конструктивном кризисе, он имеет в виду направление, которое находит наиболее полное выражение в последних произведениях Феллини и Антониони.

Но можно ли прежде всего согласиться с утверждением Кончини, что итальянские кинематографисты после войны открыли лишь «новую м а н е р у» (всюду подчеркнуто мною.— *Г. К.*) и сегодня опять предлагают зрителю новую м а н е р у создания кинематографического зрелища!

Дело было и есть отнюдь не в манере. Разве суть того нового, что принес послевоенный итальянский кинематограф, состояла только в том, что до этого снимали стены павильонов, а затем стали снимать подлинные облупленные фасады разваливающихся домов нищих кварталов Рима; что раньше на экране показывали так называемые «белые телефоны» в аристократических салонах, а теперь — груды гнилых фруктов и тухлой рыбы на рынке или «барахолку», где торгуют старыми велосипедами?

Дело было не в манере, а *в новой эстетике, в новом взгляде художников на мир, в изменении их общественной позиции*, в том, что художники встали в ряды участников могучего антифашистского движения за преобразование жизни. Художники сражались за социальное обновление.

Так же как выступление неореалистов после войны мы не можем отнести к чисто формальным поискам новой манеры, так и то, что происходит сейчас и что итальянские критики называют внутренним неореализмом, относя это к фильмам Антониони, мы не можем считать лишь сменой манеры или уточнением эстетических позиций. Это *не уточнение, а сдача позиций*. И Кончини сам, по существу, признает это.

Правда, сначала он пишет: «...Обновление состоит прежде всего в том, что возрос художественный уровень, улучшились средства художественного выражения». При этом он сравнивает фильмы Антониони и Феллини с потоком коммерческой продукции, которая заполняла итальянские экраны. По мнению автора, фильмы Антониони вытеснили в известной мере эту коммерческую продукцию.

Если обновление усматривать в этом, то Кончини безусловно прав.

Но дальше он говорит: «...И идя в этом направлении, итальянские кинематографисты скорее, чем другие, создали своего рода общий киноязык, совершенно новый и до сих пор неизвестный, во всяком случае, в его практическом применении».

В чем этот язык? Кончини пишет:

«...В них (в новых фильмах. — *Г. К.*) проявляется стремление вести повествование не скованно, а свободно, разрушить структуру повествования как нечто самостоятельное, разбить ее так же, как и комплекс средств художественного выражения; ведутся поиски более тонкого разговора чувств, состоящего из аналогий, того странного, невыразимого и смутного движения, которое напоминает движение сыпучих песков. Разве не такова сама дезорганизованная жизнь нашего буржуазного общества и класса буржуазии?»

Таким образом, Кончини субъективное восприятие буржуазией современного мира выдает за объективную картину этого мира. Неспособность буржуазии понять законы социально-политической жизни общества Кончини представляет как новаторскую эстетическую категорию.

Кончини подробно показывает, как эта, по его мнению, новаторская эстетика отражается во многих элементах художественной формы. И, в частности, он указывает: «...Поэтому уже не железные конструкции, не прочные и строгие архитектурные построения (создают фильм. — *Г. К.*), а движение вперед при помощи ощущений, интуиции, безмолвных пауз, мимолетных мгновений, отказ от каких-либо конкретных усилий в направлении сюжета и содержания. Когда-то говорили, что хорош тот кинематографический сюжет, который можно рассказать в двух словах. Ныне говорят совершенно обратное. Хороший кинематографический сюжет можно рассказать только посредством уже законченного фильма, полностью законченного фильма, обретшего свой ритм, когда совершенно окончен монтаж, написана музыка, отработаны текст диалогов и зрительные образы».

Здесь достаточно определенно, четко сформулированы принципы так называемой дедраматизации.

Принцип дедраматизации лежит в основе построения фильмов Антониони, в частности «Затмения», картины по-своему чрезвычайно талантливой, сильной и весьма характерной для эстетики творчества Антониони в целом.

Вспомним начало этого фильма.

...Богато обставленная большая комната. Хозяин дома Рикардо расположился в кресле. Виттория, любовница Рикардо, неприкаянно ходит от стены к стене, от письменного стола к окну. Она то замрет на несколько секунд, то снова порывается куда-то. Вот она застыла у двери. И темный прямоугольник словно отрезал, обособил ее от всего окружающего. Взгляд Виттории отсутствующий, погруженный в самое себя. Она что-то решает, оценивает. Изредка она взглядывает на Рикардо, как будто пытаясь уловить в нем нечто ускользающее от нее. Рикардо наблюдает за нею... Ему удобно, спокойно в этой комфортабельной комнате с задернутыми занавесями. Виттория же нервно отдергивает шторы, чтобы дать ворваться свету утра. За стеклами — купы деревьев, цветы, сад.

Виттория молчит. Молчит Рикардо. Молчание давит. Оно физически ощутимо. Как удушье. Наконец Виттория говорит, что так дальше продолжаться не может.

Из всего показанного на экране следует, что Виттория разлюбила Рикардо и порывает с ним. Но почему? Фильм не отвечает. Сценарист и режиссер Микеланджело Антониони не считает это необходимым. Более того, автор всячески подчеркивает, что Рикардо неплохой человек. Он хотел сделать счастливой Витторию. Она сама признает это. И когда Рикардо недоумевает, чем вызвано отчуждение, Виттория молчит. Она тоже не знает.

Это начало занимает примерно 10—12 минут. Действительно, действие здесь движется вперед «при помощи ощущений, интуиции, безмолвных пауз» и приходит... к нулю.

Такой же характер имеют и некоторые другие эпизоды фильма. К примеру, эпизод, когда Виттория ищет на улице убежавшего пса. Дурачится. Но не-

ожиданно, привлеченная странным, не то звенящим, не то поющим звуком, замирает и серьезно, напряженно слушает. Оказывается, «поют» стальные мачты, установленные неподалеку. Затем мы видим Витторию с подругой в самолете. Их развлекают необъятность неба, массы облаков, похожих на снежные горы, очертания земли внизу. Оставшись после приземления самолета одна на аэродроме, Виттория наслаждается свободой и тишиной. Долгие планы показывают Витторию пересекающую травяное поле аэродрома, любующуюся взлетом и посадкой небольших самолетов, похожих на мирных, ручных птиц, наблюдающую, как неторопливо беседуют двое мужчин, как одинокий посетитель в пустом баре с удовольствием пьет пиво.

Это — не познание мира, не постижение его закономерностей и связей, а некое интуитивное «колыхание» в нем и, опять-таки употребляя формулировки Кончини, «отказ от каких-либо конкретных усилий в направлении сюжета и содержания».

Правда, можно заметить, что в первом эпизоде передается ощущение какой-то тревоги героини, ее смутного ожидания чего-то. Во втором — ее минутная удовлетворенность атмосферой невстревоженности, покоя. Но как все это неопределенно, ускользающе! Все впечатления и переживания Виттории находятся в сфере подсознательных реакций. Она погружена в некий «поток жизни», который не подлежит анализу.

Говорят, что, воспроизводя на экране эти якобы «сложные» психологические переживания своих героев, Антониони выступает как новатор формы, обогащает киноискусство. Таким образом, дедраматизацию выставляют в качестве нового слова в кинематографе. И даже стремятся уравнять ее в правах с той борьбой за обновление форм искусства, которую действительно всегда вели прогрессивные мастера, стремившиеся дать новое совершенное художественное выражение новому жизненному содержанию, не укладывавшемуся в прокрустово ложе отживающих форм.

В этой связи надо сразу же со всей решительностью подчеркнуть принципиальное различие между дедраматизацией и той борьбой за обновление форм искусства, за его освобождение от всяческих канонов и догм, которую всегда вела, к примеру, русская прогрессивная драматургия.

Наши классики от Пушкина и Гоголя до Льва Толстого боролись с канонами, штампами и схемами, когда-то установленными нормативной эстетикой, в частности эстетикой классицизма. Передовая русская драматургия развивалась как драматургия жизни, для наиболее полного и правдивого отражения которой она искала и находила все более совершенные формы.

Творчество Чехова и Горького явилось той вершиной, где это подлинное новаторство, сближение искусства с жизнью предстало во всей своей силе.

Возьмем лишь хотя бы ту сторону, которую затронул Кончини, то есть сюжет. Разве в пьесе Горького «Егор Булычов и другие» есть сюжет в его каноническом понимании? Нет.

Великий писатель строит как будто бы бессюжетную пьесу. Но разве это дедраматизация? Конечно, нет. Вопрос здесь стоит гораздо глубже и серьезнее. Русская прогрессивная реалистическая драматургия разрушала каноны старой эстетики драмы во имя более глубокого постижения жизни и ее закономерностей. Так, в пьесах Горького пружиной действия является сама история, ход которой ощущают и герои произведения и зритель. Режиссирует горьковские пьесы, определяет содержание и развитие их конфликтов и характеров сама история, неотвратимый исторический процесс, а конкретнее—Великая социалистическая революция.

В пьесах Горького, написанных с позиций партийных и народных в самом глубоком смысле этих слов, мы видим не произвол художника, завязывающего и развязывающего по своей прихоти сюжетные узлы, а великое умение передать объективный ход обновления общества, смену общественно-политических формаций.

Передовое мировоззрение художника, мастера искусства социалистического реализма давало возможность Горькому показывать жизнь во всей ее сложности, во всем ее могучем потоке, в котором художник видел направляющее течение. Горький умел показать, как и куда развивается мир, по каким законам происходит это развитие. Разрушение старых эстетических канонов предпринималось Горьким во имя более глубокого постижения жизни и ее социальных законов.

Вот в чем принципиальное отличие того, что мы сегодня называем дедраматизацией, от тех великих поисков, которые вел, например, Горький. И путать реакционную дедраматизацию с борьбой прогрессивных художников за новые формы в искусстве, за отказ от старых канонов и штампов недопустимо.

В новаторстве Горького выражается его смелость первооткрывателя, человека, прокладывавшего новые пути и познававшего заново жизнь. А «новаторство» художников-модернистов современного буржуазного Запада демонстрирует их боязнь посмотреть правде в глаза, идти вглубь фактов и явлений, видеть их классовую, социальную природу.

Творчество Микеланджело Антониони несет на себе именно такую печать.

Выше уже упоминалось о том, что итальянские критики называют его произведения внутренним неореализмом. Это определение надо тоже поставить под сомнение.

Несколько лет назад один киновед написал целую работу, исходный тезис которой был такой: кино, мол, по своей природе реалистично, так как оно фотографирует реальные вещи, показывает реальный мир. Нет необходимости доказывать, что сводить реализм лишь к изображению реальных вещей, ставить знак равенства между этими понятиями — глубокое заблуждение. Но при оценке фильмов Антониони некоторые критики допускают подобное смещение понятий.

В самом деле, возьмем наиболее яркие эпизоды «Затмения» — эпизоды на бирже.

Биржа показана в фильме дважды: в обычный, так сказать, день и в день паники, резкого падения курса акций.

Уже в первом эпизоде она поражает шумным неистовством, кипением страстей. Огромное световое табло, уходящее под потолок, нервозно мигает бесчисленными рядами бегущих цифр — данными о меняющемся курсе акций. А у подножия этих таинственных для непосвященного письмен беснуется людское море. Акционеры и маклеры надрывают глотки, стремясь перекричать друг друга, судорожно мечутся, жестикулируют.

Чтобы еще более оттенить какофонию звуков, чудовищность шабаша коммерсантов, Антониони прибегает к контрасту. В разгар ажиотажа появляется один из боссов биржи и объявляет о кончине от инфаркта какого-то известного финансиста. Он просит присутствующих почтить память покойного минутой молчания. И биржа застывает. Молчание на экране длится, если я не ошибаюсь, минуту реального времени. Киноаппарат панорамирует по морю голов и лиц, застывших в напряженном немом ожидании. Все это время звонит раздражающе резкий, царапающий звонок какого-то телефона. Как некое предупреждение с того света. Но вот минута истекла. И застывшее торжище снова взрывается шквалом возгласов, выкриков, воплей. Все опять приходит в дикое волнение, страсти бушуют и выплескиваются с новым исступлением. Переход от вынужденной неподвижности к нечеловеческой лихорадке, от молчания к лавине звуков сделан с поразительной экспрессией. Кажется, что это не инсценировано, не сыграно, а снято с натуры.

Еще более впечатляюща сцена краха. Световое табло не успевает регистрировать стремительное падение курса акций. И сотни держателей денежных бумаг, финансовые тузы, дельцы всех мастей и мелкие вла-дельцы — какие-то старые женщины, инвалиды, пенсионеры, пустившие в оборот скудные сбережения, переживают вулканическое сотрясение. Одни мечутся в беспамятстве, другие стоят раздавленные, оцепеневшие под тяжестью катастрофы.

Эффект, достигнутый Антониони, состоит в том, что режиссер очень подробно, детально обследует биржевую ярмарку. Киноаппарат переходит от группы к группе, от одного дельца к другому. Он подсматривает жесты, позы, мимику. Ловит слова, реплики. Все воспроизводится со скрупулезной точностью, документальной достоверностью, реальностью хроники. В интервью французской газете Антониони рассказал, что в этих сценах, за исключением нескольких профессиональных актеров, снимались подлинные биржевые служащие и что они говорят с протокольной точностью все, что обычно им приходится говорить во время подобного торжища.

Биржа — эта «святая святых» буржуазного мира, одна из его чудовищных реальностей — становится в фильме символом «затмения» целого общества. Люди как загипнотизированные смотрят на световое табло, и всякое изменение цифр отражается на их лицах. Перед этой гигантской электрической панорамой они кажутся частью огромной кибернетической машины, в которой вместо ламп поставлены «человекоподобные».

Однако если сравнить эти эпизоды с аналогичными эпизодами биржи, например у Пудовкина в «Конце Санкт-Петербурга», то становится очевидной принципиальная разница в подходе этих художников к изображению одного и того же явления. У Пудовкина, как известно, эпизоды биржи перебиваются кадрами, показывающими солдат, гибнущих в окопах империалистической войны, и пушечных «королей», заключающих выгодные сделки. Пудовкин в своем фильме давал политическую оценку изображаемому, он раскрывал социальный механизм явления, в то время как Антониони отказывается от социального анализа, ограничивается лишь общим, интуитивным, смутным впечатлением от биржи как от воплощения некоей гигантской бессмыслицы, «вселенского» абсурда и человеческой разобщенности.

И чем конкретнее это делает Антониони, чем больше он показывает искаженных лиц, орущих глоток, тем больше вы чувствуете, что его картина никуда не углубляется, никуда не движется. Она — абстрактна. Вообще непонятно, где эпизоды биржи можно и нужно было бы прервать. Их можно было бы снимать еще по 10—15 минут, и ничего бы не изменилось, потому что художник к своему тезису ничего не добавляет, не развивает его, не аргументирует.

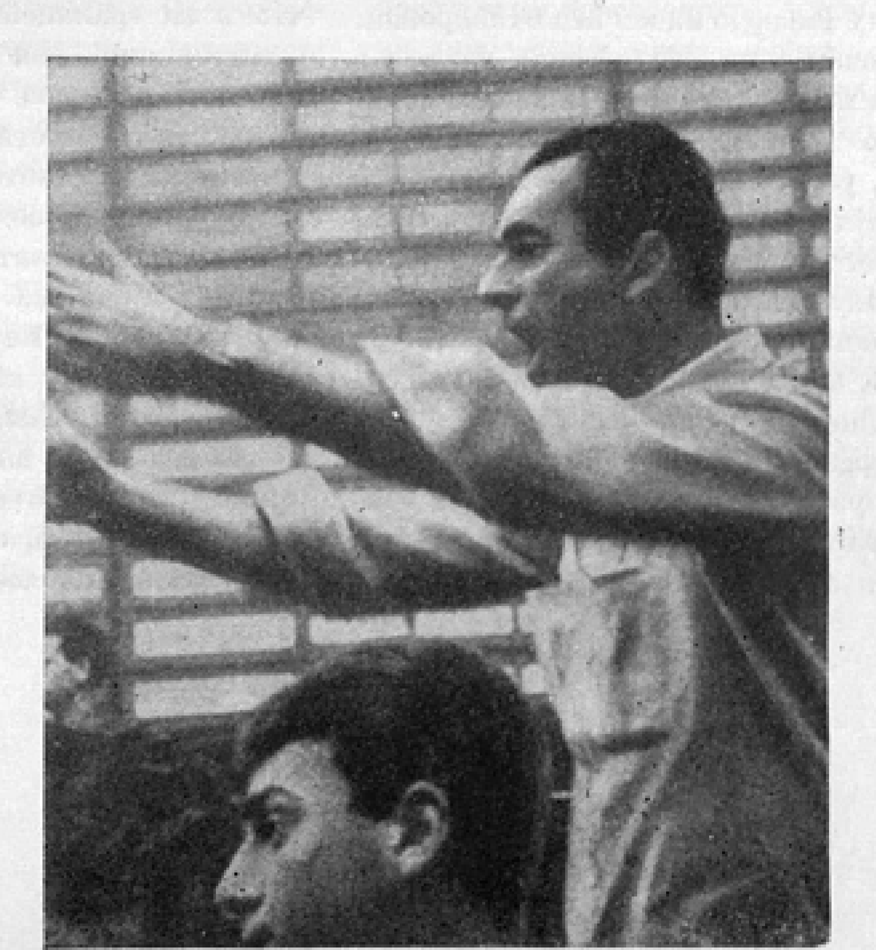
Порой Антониони касается самых острых проблем современности. Но как? Когда у Горького в пьесе «Егор Булычов и другие» идет разговор об отрече-



«З а т м е н и е». В главных ролях Моника Витти и Ален Делон







Режиссер Микеланджело Антониони руководит съемкой эпизода на бирже

нии Романовых от престола, о мировой империалистической войне, о Гришке Распутине и других конкретных фактах и событиях того исторического периода, то вы ощущаете, видите, как все это движет пьесу, ее конфликты. Локомотив истории является движущей пружиной горьковского произведения. Когда же у Антониони исторические события входят в фильм, они работают только на его навязчивую идею невозможности человеческого общения, невозможности существования непосредственных, живых человеческих чувств.

Соседка позвала Витторию посидеть и поболтать. Она недавно приехала из Кении, и по стенам ее квартиры развешаны крупные фотографии: озеро под пальмами, вершины Килиманджаро, закат над саванной, хижины... Виттория завороженно рассматривает фото. Кто-то включает магнитофон. Звучат гортанные напевы, гремят барабанчики. И Виттория, завернувшись в простыню, вымазав лицо гримом, с копьем в руке, с огромными кольцами в ушах, пляшет. Она увлечена и резвится с непосредственностью ребенка. Но подруга, вместо того чтобы тоже веселиться, мрачнеет и просит прекратить забаву. Ей с мужем, колониальным чиновником, пришлось бежать из Кении. И она злобно, с презрением отзывается о коренном населении этой страны, с возмущением рассказывает об антиколониалистских выступлениях африканцев. Разговор как будто политически острый, но в своей основной, общественно-политической сущности он выхолощен. Все это говорится героями фильма лишь для того, чтобы показать, что мира простых радостей, мира, где люди могут быть самими собою, как это вообразила Виттория, не существует. Мол, и там, в Африке, люди «не понимают» друг друга.

Было бы неверным утверждать, что Антониони нигде не прорывается к правде жизни, к постижению истинной сущности происходящего. Как большой художник, он интуитивно в какой-то мере прорывается к этой правде.

Разрыв Виттории с Рикардо ничем не мотивирован. Также не мотивирован и ее фактический разрыв с молодым биржевым маклером Пьеро. Показана только опустошенность этих людей, их неспособность понять друг друга, установить контакт. Почему это происходит, что случилось с героями, как будто бы никак не объяснено. Но когда зритель смотрит эпизоды биржи, картину этого всеобщего содома, хаоса, где каждый воюет и умирает в одиночку, то он начинает ощущать, что между этими явлениями существует некая общая причинная связь.

Эта связь непосредственно прослежена в образе Пьеро, роль которого играет Ален Делон. Выбор именно этого актера сделан, очевидно, по принципу контраста. Внешне лирический, даже поэтический, Пьеро в действительности прозаичен и опустошен. На вид сохранивший свежесть и непосредственность чувств, он оказывается почти марионеткой.

На бирже Пьеро сумасшедше деятелен. Он носится от одной телефонной будки к другой. Его соединяют сразу с несколькими городами. Кому-то он сообщает о курсе акций, с кем-то уславливается о покупке, от кого-то получает необходимые сведения. Здесь он в своей стихии. В беснующемся хаосе он чувствует себя уверенно. Ему все ясно, все известно. Но, кончая свой «рабочий день», он может вдруг пожаловаться: «Я опустошен». Биржа выпивает из него все соки, превращая его, человека, в одно из колесиков ее гигантского механизма. И она преследует его всегда и везде.

Пьеро первый раз у Виттории. Он рассматривает семейный альбом. После биржевого содома, свистопляски эгоизма картинки «патриархальной» жизни, интимных привязанностей кажутся чем-то идиллически невероятным, безнадежно устаревшим. Биржевые бюллетени, висящие на стене,—вот сегодняшняя реальность человеческих взаимоотношений. И выпотрошенный торгашеской лихорадкой, Пьеро засыпает в кресле.

Виттория у Пьеро. Проводив ее, юноша садится за свой рабочий стол, на котором стоит несколько телефонов со снятыми трубками. На время свидания Пьеро предусмотрительно отключил биржу. Теперь же, еще с блуждающей улыбкой, он начинает машинально класть трубки на аппараты. Одну, другую, третью. И сразу же поднимается трезвон. Мир биржи вновь вступает в свои права, смывает с лица Пьеро последние отблески недавних, нечаянных, посторонних и ненужных чувств.

У Пьеро сотни внешних связей и ни одной духовной привязанности. Он находится в состоянии некоего отчуждения от всего окружающего его мира. Отчуждение простирается до полной утраты чувства какой бы то ни было связи с другими людьми, обществом, своей страной. «У меня такое ощущение, что я за границей», — признается он.

Антониони, как художник, видит враждебность буржуазного мира человеку, но его мировоззрение, метод его творчества, принципы его подхода к изображению действительности мешают ему сделать необходимые выводы.

Особенно показательны в этом отношении последние кадры фильма. После свидания с Пьеро Виттория идет по пустому городу. Здесь Антониони развертывает целую киносимфонию. Ее первой частью было безумное аллегро биржи. Теперь звучит замедленно-печальное анданте. Город с холодными домами из бетона и стекла. Безлюдные улицы, площади, огромные пустыри и скверы. Строящиеся здания, просвечивающие насквозь и как бы кричащие о своей

незаселенности. Груды зияющих бетонных труб для подземных коммуникаций.

Когда Витторня шла с Пьеро, на экране появлялись ветви деревьев в капельках росы. Вода била из шланга, оставленного на газоне после поливки. Вода наполняла железную бочку, стоящую у строящегося дома. Витторня останавливалась и задумчиво бросала в воду две щепочки. Теперь на экране те же ветви, но ветер сдул с них влагу. Тот же шланг, но струя иссякает. Та же бочка, но чернеющая ржавым пустым чревом. Щепочки лежат в канаве на потрескавшейся, ссохшейся земле... Киноповествование ведется здесь как бы на одной ноте, которую берут во всех регистрах: сначала в басовом, потом выше, выше и выше. Если попытаться выразить словами показываемое на экране, то можно было бы сказать примерно так: пусто, пустынно, опустошенно. Можно подобрать и другие синонимы, но они будут лишь синонимами, ничего не прибавляющими, не проясняющими, не углубляющими нашего понимания изображаемого.

Антониони не идет в глубь явлений. Стоя как будто бы на почве реальных фактов, реальной жизни, он, однако, отказывается от проникновения в их суть, и эти реальные факты оказываются мнимыми, призрачными. Бессилие, разочарованность, одиночество своих героев Антониони выдает за якобы общее качество всякого человеческого существования.

В беседе с корреспондентом «Леттр франсез» Антониони подчеркивал, что его герои расстаются без драматических потрясений, без какого бы то ни было давления со стороны общества. И он как бы противопоставляет этот «свободный» разрыв тем трагедиям, которые нашли многообразное отражение в классической и современной литературе.

Да, на первый взгляд молодые герои Антониони не вступают в конфликт с господствующей моралью или корыстолюбием. На них не ополчаются феодальные предрассудки, как на Ромео и Джульетту. Их не травят расисты, как героев новейшей «Уэстсайдской истории». В том, что Витторня и Пьеро беспрепятственно сходятся и расходятся, Антониони склонен видеть даже некий прогресс в сфере воспитания чувств. Но истолковывая подобным образом драматическую коллизию своих героев, Антониони-мыслитель оказывается значительно позади Антониони-художника.

Субъективно Витторня и Пьеро не переживают трагедии, но объективно их глубочайшая трагедия и состоит как раз в том, что они не в состоянии ее пережить. В современном буржуазном обществе Витторня и Пьеро не способны стать Ромео и Джульеттой. И если классическая литература воспела любовь, как жизнеутверждающее чувство, то сегодня в буржуазном обществе любовь, оказывается, мешает человеку.

Искусство Антониони— это искусство социального разоружения. И глубоко прав Эннио Де Кончини, когда пишет: «В основе их искусства (Феллини и Антониони. — *Г. К.*) лежит, и это главное, принятие мира таким, какой он есть, общества таким, как оно существует и развивается; общество для них — нечто самостоятельное, оно живет само по себе, его нельзя осмыслить. Это явление не укладывается в какие-либо рамки, это невозможно ни направить, ни изменить... Но мы,— пишет далее Кончини,— не хотим сказать, что персонажи и проблематика фильмов Антониони и Феллини искусственны. Отнюдь нет. Эти проблемы существуют в западноевропейском обществе, причем они весьма ощутимы. Они подрывают изнутри силы буржуазии, подтачивают их, заставляя буржуазию с отчаянием констатировать свое бессилие, слабость, растерянность. Потому-то зрители и переполняют кинотеатры. Они видят на экране изумительно показанный собственный духовный кризис, свое отчаяние и тревогу, свои мучения. Они видят, как умирает их любовь, как воспевается их страх перед задачами, которые ставит жизнь. И зрителю, который видит эти фильмы, как, например, «Сладкую жизнь» Феллини, кажется, что кто-то снимает с него бремя его собственных ошибок и грехов, возлагая их на весь мир, на условия существования, на инстинкты крови и пола, как нечто независящее вообще от человека—чудовищные порождения разрушительного духа вселенной, а не жизни людей, которую они сами могли бы направить, контролировать, исправлять».

В фильме Антониони «Ночь» один из героев обращает внимание на кошку, сидящую перед статуей. Упорно, с утра до вечера, она сидит перед мраморным бюстом и смотрит в его пустые глазницы. Этот предложенный самим Антониони образ может в известной степени быть обращенным и к некоторым из его фильмов, герои которых, как завороженные, не видят в мире ничего, кроме пустоты в разных обличьях. Находясь вместе со своими героями в узко очерченном пространстве, и сам режиссер как будто не хочет более ничего видеть...

Возвращаясь к поставленному выше вопросу: конструктивен ли кризис, наблюдаемый в современном итальянском кино, точнее, в том его направлении, которое представлено, в частности, творчеством Микеланджело Антониони,— надо ответить на него отрицательно. Конечно, Антониони — художник яркого дарования. Но то, что мы видим в его фильмах, это — дорога в никуда. С этой дороги необходимо перейти на тот широкий путь демократического народного искусства, на котором итальянские кинематографисты уже добились выдающихся успехов и на котором они, несомненно, смогут достигнуть новых высот.

Путевка Московского фестиваля

Московские зрители хорошо запомнили капитана Хилтса — героя американской картины «Великий побег», демонстрировавшейся на конкурсных просмотрах Третьего Московского международного кинофестиваля. Смельчак и насмешник, по-мальчишески отчаянный сорвиголова, который, попав в плен к гитлеровцам, ни на секунду не чувствует себя подавленным, сломленным, побежденным, — образ этот с покоряющей художественной убедительностью и подлинно артистической легкостью был воссоздан на экране американским актером Стивом Маккуином. Серебряный приз за лучшее исполнение мужской роли был достойной наградой талантливому актеру.

В редакцию нашего журнала приходят письма, в которых читатели — видевшие и не видевшие «Великий побег» — просят рассказать о Стиве Маккуине, о его творческом пути. С этой просьбой обратились к нам ленинградец Г. Миронов, москвичи М. Шехтель и В. Дурасов, житель поселка Сосьва Свердловской области А. Тренихин и другие.

Стив Маккуин, по существу, только начинает творческий путь: он снялся всего в нескольких фильмах. Но вот что интересно — как и в случае с Ваном Клиберном, награда, полученная в Москве, явилась для актера своеобразной путевкой в мир большого кино: о нем заговорили, им заинтересовались самые модные кинематографические журналы («новым Джоном Уэйном» называет его журнал «Тайм»), и, наконец, самое главное — предложения сниматься в новых фильмах посыпались как из рога изобилия.

Стиву Маккуину сейчас 33 года. До того как стать актером, он переменил множество профессий: был матросом, плотником, акробатом в бродячем цирке, продавцом, водителем грузового такси, боксером. Правда, последней профессией пришлось заниматься недолго: первый и единственный в своей жизни профессиональный бой он провел для того, чтобы заработать сумму, необходимую для поступления на драматические курсы.

Впервые известность Стиву Маккуину принес малый экран. В серии телевизионных передач «Во имя закона» он играл детектива-любителя, выслеживающего гангстеров на американском Дальнем Западе.

Уже став актером, Стив Маккуин решает пройти стажировку в знаменитой Актерской студии в Нью-Йорке, работающей по методу Станиславского. Он изучает актерское мастерство в этой студии под руководством выдающихся американских режиссеров и педагогов, последователей Станиславского, Ли Страсберга и Элиа Казана.

В этой же студии занимались и известные актеры Эли Уоллах и Юл Бриннер, ставшие партнерами Стива Маккуина по фильму «Великолепная семерка». Читатели помнят, вероятно, что Н. С. Хрущев, отрицательно отозвавшийся об общем звучании этого фильма, отметил в то же время высокое актерское мастерство исполнителей. Стив Маккуин играл в «Великолепной семерке» Вина — вторую по значению главную роль. В «Великолепной семерке», как и впоследствии в «Великом побеге» Стив Маккуин работал под руководством режиссера Джона Старджеса. С успехом сыграл также актер главную роль в фильме «Ад — для героев».

Вслед за «Великим побегом» на экраны Англии и США вышел фильм «Возлюбивший войну», поставленный Филипом Ликоком по известному антивоенному роману Джона Херси. В этом фильме Маккуин сыграл роль, представляющую собой полную противоположность и Вину в «Великолепной семерке» и Хилтсу в «Великом побеге». Если в «Великом побеге» актеру довелось воплотить характер цельный, героический, то в фильме «Возлюбивший войну» перед ним стояла совсем иная задача. Центральный персонаж фильма Базз Риксон, командир «Летающей крепости», — человек морально и духовно искалеченный войной, «возлюбивший» ее. Как и роман Джона Херси, фильм обладает ярко выраженной антивоенной направленностью, и, судя по отзывам печати, немалая заслуга в этом принадлежит Стиву Маккуину, нарисовавшему психологически точный портрет своего героя — кондотьера и убийцы по призванию.

Ныне, после московского триумфа, Стив Маккуин, как мы уже говорили, нарасхват. Ему предстоит сыграть главную роль в фильме «Солдат под дождем». Вместе с актрисой Ли Ремик он снимается в фильме режиссера Роберта Маллигена «Странствующая леди». Ему предложена одна из главных ролей в фильме, к съемкам которого приступает режиссер Роберт Сьодмак. Партнером Стива Маккуина в этом фильме будет Орсон Уэллс. В фильме «Любовь с первого взгляда» Стив Маккуин играет в паре с молодой звездой Голливуда Натали Вуд, которую москвичи помнят по исполнению центральной роли в «Уэстсайдской истории».

Советские зрители с интересом будут ожидать новых творческих встреч с лауреатом Московского фестиваля Стивом Маккуином.

С. В.

Стив Маккуин в фильме «Великий побег»



«ЭТА СПОРТИВНАЯ ЖИЗНЬ»

(Англия)



Фильм английского режиссера Линдсея Андерсона по одноименному роману Дэвида Стори называется «Эта спортивная жизнь».

Да, фильм о спортсмене, о профессиональном игроке в рэгби высшего класса. Он начинается и оканчивается под судейские свистки и вопли трибун на футбольном поле. Но пусть болельщики повременят с энтузиазмом. Не только потому, что рэгби — зубодробительная американская разновидность футбола — с первых кадров являет устрашающее зрелище лошадиного пота, грубой силы, взаимного вероломства, увечий и травм. Но потому, что фильм лишь во вторую и в третью очередь— о спорте, о футболе.

«Я пугаюсь, когда меня спрашивают, о чем фильм. Фильм рассказывает о том, о чем он рассказывает,— пишет по этому поводу режиссер («Филмз энд филминг», 1963, февраль).— Легче ответить, чем фильм не является. «Эта спортивная жизнь» — не спортивный фильм. Точно так же его нельзя отнести к картинам «из жизни североанглийского рабочего класса». По совести, я бы вообще не называл его повествовательным фильмом... На мой взгляд, это прежде всего исследование темперамента. Это фильм о человеке».

Так говорит Линдсей Андерсон и поясняет, что в известном смысле фильм может быть назван историей одной странной любви. А спорт и все ему сопутствующее, как и социальная среда,— не более чем фон для любовной истории.

На этом можно было бы кончить пояснительные цитаты и вернуться к картине, если бы не одно обстоятельство.

Дело в том, что статья Линдсея Андерсона не только автокомментарий, но своего рода сегодняшний манифест так называемого «молодого» английского кино, которое несколько лет назад заявило о себе, присоединив свой голос к литературе и театру «рассерженных». Недаром его автор, прежде чем стать режиссером (это его первый художественный фильм), считался одним из самых острых критических перьев «левых».

Сейчас «молодое» английское кино вышло на мировой экран и получило права европейского гражданства. Приз, врученный Ричарду Харрису на Каннском фестивале 1963 года за исполнение роли Фрэнка Мечина в «Этой спортивной жизни»,—своего рода аттестат зрелости, полученный, однако, уже задним числом. В действительности это началось раньше — с картинами Тони Ричардсона, Джека Клейтона, Карела Рейсца.

Однако на европейском экране «молодое» английское кино долго было чем-то вроде бедного родственника. Оно казалось явлением вполне национальным и несколько провинциальным, хотя и тема его (духовный мир молодого человека, прозванного «рассерженным»), и материал (мир городских трущоб и рабочих кварталов), и стиль (документализм, восходящий к документальности документального кино) были сродни поискам европейского экрана. Не потому ли, что оно подходило к делу с социального, а не с эстетического конца?

По сравнению с французской «новой волной» молодая английская школа действительно не могла предложить сколь-нибудь сенсационных эстетических открытий и честно держалась «старомодной» привычки задавать вопросы, так сказать, «по существу», а не «по форме».

Однако нельзя же все время ставить вопрос ребром, не рассчитывая при этом получить ответ!

...В последнее время «молодое» английское кино (оно в этом неодиноко) переживает род кризиса. В то же время оно несомненно вступает в пору художественной зрелости. «Манифест» Линдсея Андерсона несет печать этой двойственности.

Итак — история одной любви, но странной любви, необычных, исключительных отношений между мужчиной и женщиной. Автор настаивает на этой исключительности, обращая при этом свой полемический темперамент в два адреса: один — это его коллеги на континенте, молодые французские режиссеры; другой — собственное прошлое, вернее, прошлое школы, направления.

С французами он спорит с достоинством достигнутой зрелости — зрелости, достигнутой школой, направлением. Отдавая должное их блистательным экспериментам по обновлению стиля, Андерсон отказывает им в человеческой глубине и значительности. «Возможно, политическая и социальная ситуация во Франции такова, что она мешает людям, делающим фильмы, быть серьезными или серьезным людям — делать фильмы. При всем их пренебрежении условностями в искусстве их фильмы по-настоящему н е в о л н у ю т».

Между тем сам Линдсей Андерсон хочет и надеется создать современную трагедию. И тут он видит противоречие не только с эстетической легковесностью французской школы, но и с социальной истовостью английской. Здесь в его манифесте явственно проступают настроения кризиса. Он отдает должное прошлому школы, открывшему «новые территории для кино»*. Но разве исключительность трагедии может быть уложена в ограничительные рамки объективного документализма фильмов о «рабочем классе» с их обыденными героями и обстоятельствами?! «Мы делали фильм не о «рабочем», но о необычном человеке и необычайных отношениях. Мы, во всяком случае, не создавали социологию».

---

* «Новые территории» не только в фигуральном, но и в самом буквальном смысле: заслугой «молодого» английского кино критики считают то, что оно впервые с документальной точностью запечатлело быт рабочих кварталов провинциальной Англии.

Но манифесты манифестами, а дело делом. И коль скоро Линдсей Андерсон пытается найти решение не только как теоретик школы, но и как ее практик, вернемся к фильму «Эта спортивная жизнь».

...Трудно вообразить зрелище более жестокое, чем матч рэгби, с которого начинается фильм. Никакой демонстрации силы, ловкости, здоровых мускулов. Черно-белая «польская» гамма с резкими контрастами света и тени; грязь на стадионе; сшибающиеся, падающие, потные, заляпанные тела. Ослепшие лица, потерявшие подобие человеческого.

Режиссер настойчиво фиксирует момент, когда игроки смыкаются тесным кольцом вокруг мяча, а оставшийся вне круга, вдавливая себя в напружинившуюся массу ног, задов, спин, плеч (голов нет, их не видно), вламывается в игру.

Вопят трибуны, «отцы города» обмениваются замечаниями знатоков и барышников. Неистовый и беспардонный игрок поднимается с земли, выплевывая передние зубы...

Команда называется «Гладиатор». Но и без того понятно: для Фрэнка Мечина рэгби не цель, а средство, не спорт, а способ пробиться.

Мы уже привыкли к тому, что героев молодого английского кино трудно назвать «приятными во всех отношениях». Раздражительная агрессивность Джимми Портера («Оглянись во гневе»). Плебейский карьеризм Джо Лэмптона («Место наверху»). Хамоватая самоуверенность Артура Ситона («В субботу вечером, в воскресенье утром»). Угрюмая резкость юной Джо («Вкус меда»). Полемический сдвиг в сторону «неприятного» не случаен. В характере Фрэнка Мечина неприятное сгущается почти до отталкивающего.

Поистине рэгби — то, что требуется Мечину, а Мечин — то, что требуется для рэгби. Сила, сила и еще раз сила — грубая и необузданная. Сила — его товар, он сознательно нанимается в гладиаторы, чтобы одним махом шагнуть по ту сторону изнурительного шахтерского труда, мелочного, дешевого существования рабочих кварталов в мир белых лимузинов, банковских счетов, газетной шумихи, популярности, ставящей на равную ногу с сильными мира сего. Еще один молодой человек «из низов» пускается в путь в честолюбивом чаянии удачи.

Но молодое английское кино приучило нас также к сложному герою в сложных жизненных обстоятельствах. Что же в действительности скрывается за внешностью завзятого спортсмена, в которой избыток животной силы слегка приправлен особым наплевательским шиком, узаконенным на экране Жан-Полем Бельмондо — этим французским «эталоном» современного молодого человека?

В романе Дэвида Стори (который, кстати, сам родился в шахтерской семье и зарабатывал на учение тем же способом, каким его герой зарабатывает на жизнь) рассказ ведется от первого лица. Артур Мечин (там его зовут Артур) сам распахивает перед нами свой внутренний мир.

Линдсей Андерсон отказался от этого, как и от любых ухищрений «субъективной камеры» и закадрового голоса. Естественно, герой утратил в интеллектуальности, душевной тонкости, иронии. Взамен некоторого огрубления «объективизация» характера в великолепном исполнении Ричарда Харриса укрупнила его главные черты в их противоречивости. И вот оказывается, что с этим грубияном и скандалистом, готовым в любую минуту съездить кому угодно по роже, с этим карьеристом и выскочкой, не гнушающимся на поле запрещенного удара, с этим парвеню, не умеющим себя держать и кичащимся своими «легкими» деньгами, с этим Тарзаном от футбола, на которого с щекочущим интересом поглядывают поклонницы, — все не так просто.

...Пошатываясь, в грязи и крови, поднимается с земли самый неистовый и беспардонный из игроков профессиональной команды класса «А»...

И в то время как Мечина, кутающего окровавленный рот шарфом, ведут к машине «хозяина» Уивера, везут к стоматологу, за баснословную цену согласившемуся в праздничный вечер дать наркоз и удалить корни, ему в обрывках воспоминаний представляется прошлое...

Прием, столь частый на экране, взят на этот раз из романа. Но режиссер пользуется им для собственных целей. Ведь не случайна черно-белая эффектная гамма с резкими контрастами света и тени, которой чуждалось прежде «молодое» английское кино...

Документализм? Да, но неумолимая дотошность, с какой на крупных планах нам показывают операцию у дантиста — весь этот усовершенствованный, эмалированный, никелированный, хромированный реквизит унизительной боли,— превращает объективное воспроизведение действительности в нечто иное.

Под знаком тошнотворной физической боли, досады, злого упрямства возникают и путаются воспоминания молодого рэгбиста. Забой... Опрятная, немного пуританская бедность коттеджа в рабочем квартале, где он снимает комнату у вдовы миссис Хэммонд... Теснота бара, где какие-то господа поздравляют его с дебютом, и он настойчиво и возбужденно спрашивает папашу Джонсона, устроившего ему этот дебют: «Это был Уивер?» И мрачноватая клубная гостиная, где хозяева городской команды благожелательно и осторожно взвешивают его судьбу, а он с неловким почти тупым упрямством повторяет одно: «Тысяча фунтов».

И вот, наконец, фамильярные поздравления Уивера, чек на баснословную сумму, раболепный восторг старого Джонсона и вызывающий белый «ягуар» на зависть и сплетни соседям у дверей миссис Хэммонд...

Так начинается блестящая карьера «звезды» рэгби. Но все равно — мелочное, тусклое существование остается изнанкой ее неверного, сомнительного блеска.

Казалось бы, удачливый молодой человек, скоропалительной славой которого заинтригована сама супруга патрона Уивера (классическая завязка стольких головокружительных карьер!), мог бы покинуть свое убогое обиталище и реализовать завоеванное потом и кровью — отнюдь не фигуральными — «место наверху». Но в том-то и дело, что Мечин и не думает покидать негостеприимный кров миссис Хэммонд.

Отношения с этой некрасивой женщиной, вдовой рабочего и матерью двоих детей, и составляют ту странную любовную историю, которую ставит во главу угла режиссер.

Сам по себе «двуугольник»: честолюбивый молодой человек — немолодая любовница — стал почти традиционен для новой школы английского кино. Появление Рэйчел Робертс, знакомой нам по фильму «В субботу вечером, в воскресенье утром» в сходной роли, подчеркивает эту преемственность.

Однако в отличие от своих предшественников, жертвующих этой связью благополучию (Джо Лэмптон) или просто благоразумию (Артур Ситон), Фрэнк Мечин готов на все, лишь бы завоевать доверие, привязанность, любовь усталой, заурядной женщины. Но в этом, как ни странно, миссис Хэммонд ему отказывает.

Она отказывает ему во всем, кроме того, что принято считать последним доказательством женской любви — кроме физической близости. Она отказывает ему в простой приветливости: улыбка — редкая гостья на ее чужом, замкнутом лице. Она отказывает ему в участии и уважении: недоверие и насмешка встречают каждый его успех. Она отказывает ему в благодарности: дорогие подарки она принимает враждебно, как оскорбление. Наконец, она просто-напросто отказывает ему от квартиры...

Она отказывает Мечину с такой страстностью, что это почти превращается в свою противоположность — в какую-то любовь наоборот.

И тут имманентные капризы чувства, вопреки заверениям режиссера, обнаруживают свою социальную подоплеку. Я не берусь утверждать, что миссис Хэммонд в изображении Рэйчел Робертс — тип женщины именно из североанглийской рабочей среды. Но несомненно, ее отчаянное сопротивление накрепко связано с бытом, средой, с ее предрассудками и условностями.

Режиссер и актриса точны в приметах быта — его опрятной бедности, его скудной, с трудом, но неизменно поддерживаемой благопристойности — в этом Андерсон, что бы он ни говорил, верен традициям школы. Стирка, уборка, рассчитанное до мелочи количество угля, заботливо поддерживаемая аккуратность детских платьиц и штанов... Рэйчел Робертс не скрывает в своей суровой героине детских черт — удовольствия от загородной прогулки на машине с детишками, от нового (в кои-то веки!) сшитого соседкой платья. Актриса не скрывает и того, сколь непривычными, почти экстравагантными кажутся миссис Хэммонд эти маленькие радости — стесненную неловкость, с какой она садится в шикарную машину, ошеломленный испуг при виде дорогой шубы, купленной Мечином.

Трудовая, как у всех, трудная, как у всех, добропорядочная, как у всех, жизнь стоит за плечами миссис Хэммонд. Жизнь без праздников, но и без «падений», жизнь, в которой нечем похвастать, но и нечего стыдиться и скрывать от таких же, как она, соседей. Обыденная? Да. Обывательская? Да, если хотите.

И в эту жизнь силой — как в рэгби, неистовый и беспардонный, — вламывается ее жилец...

Быт в картине Андерсона по-прежнему точен, как в первых лентах английского «молодого» кино. Но в нем не чувствуется уже той свободы и широты течения жизни, когда главное не исключает второстепенного, побочного, а это побочное, второстепенное — какие-нибудь невзначай попавшие в объектив сплетницы-соседки или самозабвенно шаркающие в модном танце девицы — дополняет главное, придавая ленте вибрацию документально схваченной действительности.

Документализм? Да. Быт? Да, но отобранный, сгущенный, спрессованный до степени, когда он несет в своем течении непримиримость конфликтов и угрозу катастроф. Обыденность становится почти зловещей...

Сдвиг стиля очевиден и не случаен — напомню, что тем же сгущением быта до гротеска отмечен «Вкус меда» Тони Ричардсона. Взамен свободы и гармонии первых лент Карела Рейсца («Мамочка не позволяет», «В субботу вечером, в воскресенье утром») — повышенная энергия, экспрессия выражения. Однако ж вместе с тем стиль фильма обнаруживает некоторую натянутость, ложную многозначительность, когда форма уже не оправдывается до конца содержанием.

Если сравнить фильм Андерсона с картиной «Место наверху» Джека Клейтона — первой ласточкой «молодого» английского кино, — пройденное расстояние прочертится по кратчайшей прямой.

Там — некоторая сухость, негибкость формы, образных ресурсов, которой явно недостает для передачи всех оттенков содержания.

Здесь, напротив, избыток образности, которая порой затемняет суть дела, придавая попутным мотивам романа ненужную и тяжеловесную многозначительность. К таким мотивам относятся, например, башмаки покойного мужа миссис Хэммонд — предмет ее особых попечений, раздражающие Мечина своей бессмысленной музейной ухоженностью. В романе это деталь привычно-добропорядочного обихода, за которым она пытается укрыться от бурного натиска возлюбленного (впрочем, со временем она убирает их). Ведь замужество, от которого остались эти башмаки, двое детей и очень мало воспоминаний, это уже не чувство. Даже не чувство долга. Это именно быт с его мелочностью, недостачами, вечными буднями, разучившими ее свободно чувствовать. Верность покойному — самый маловажный из мотивов поведения миссис Хэммонд. Важнее верность укладу, замешанному на терпеливой покорности обстоятельствам. Эту покорность, возведенную в жизненный принцип, миссис Хэммонд защищает от своевольного вторжения Мечина с героическим упорством. Вот почему ее любовь — любовь наоборот. «Как будто одна половина ее существа хотела, чтобы я доверился ей, а другая страшилась этого. Она бояласьввериться мне и отталкивала меня, раня себя, как и меня, и воздвигая огонь и боль между нами...».

Режиссер выдвигает башмаки покойного мужа, как преграду, как некий символ пуританской добродетели между миссис Хэммонд и ее любовником, заставляя зрителя злиться вместе с Мечином или предполагать нечто инфернальное там, где все донельзя реально и имеет одно только название: жизнь.

Можно вспомнить по этому же поводу сильно мелодраматизированные и затянутые сцены в больнице, где миссис Хэммонд после скандала и окончательного разрыва с Мечином умирает от инсульта. И кульминацию сцены: зловещего черного паука на пустой белой стене над ее головой — кадр слишком плоский, чтобы стать символом, и слишком эффектный, чтобы остаться подробностью, как в романе. И здесь натянутая трагедийность не только надрывает психологические взаимосвязи сюжета, но и лишает образ, созданный Рэйчел Робертс, существенных оттенков. В ее игре, сильной и страстной, но на этот раз недостаточно тонкой, черты героического и не очень понятного упорства (неужто все дело в пресловутой добродетели или хуже того — в ханжестве?) почти совсем заслоняют стоическую благоприобретенную покорность и ту давнюю безмятежность, которая была у

миссис Хэммонд до замужества, до того, как жизнь наголову разбила ее.

Между тем именно в больнице после удара, отнявшего у нее память, а вместе и все ее предрассудки, представления и принципы, она как бы заново, с безмятежностью юности знакомится с Мечином. И новое это знакомство легко и по-человечески просто — каким, быть может, оно могло бы быть, но каким оно не могло быть, потому что жизнь сделала ее такой и такую ее полюбил Фрэнк Мечин, а другую он бы и не полюбил, пожалуй, хотя страстно желал бы видеть ее другой.

И здесь мы подходим к тому, кто же такой в действительности Фрэнк Мечин, этот удачливый неудачник, этот искатель «легкой» жизни с трудным характером, превращающим существование его и его близких в ад.

Я уже говорила: с самых первых кадров режиссер вводит нас в жестокий мир. Жестокая игра — не спорт, а гладиаторское ремесло. Жестокая операция — жизнь так же безжалостна к герою, как он безжалостен к ней. Жестокая черно-белая гамма, сгущающая свет и тени прозаической повседневности до угрозы. Жестокая любовь.

Поистине любовь жестока к нему, но и он жесток в своей любви к некрасивой, усталой женщине с двумя детьми и мучительно неподатливым принципом быть «как все» — не хуже и не лучше. В фильме есть кадр, где в порядке тренировки Фрэнк бьет в боксерскую грушу — чем сильнее он бьет, тем сильнее она возвращает удар. Его любовный поединок с миссис Хэммонд напоминает этот изнурительный и бесплодный бой.

Физическая близость — насилие, которого она желает так же сильно, как сопротивляется ему,— это понятно: страсть часто проявляет себя так. Но она и удовлетворяется этим.

Мечину мало физической близости с миссис Хэммонд. Он хочет не столько взять ее, сколько дать ей — свою нежность, свою помощь, свою мужскую поддержку. Нежность — в форме насилия, помощь — в форме насилия, жалость — в форме насилия?

Да, как ни странно, не страсть (что прямолинейно вытекало бы из его характера, из его почти животной фактуры), а именно нежность, жалость, желание помочь толкают его к миссис Хэммонд, этой «проклятой мученице, брошенной с двумя детьми в мире, где некому защитить их». Но все это роковым образом оборачивается насилием и жестокостью, жестокостью и насилием. Вот к чему— профессиональный спорт с его оплаченным риском, и дотошная документальность кадров стоматологической операции, и убогий быт, сгущенный до угрозы катастрофы. Насилие, насилие и еще раз насилие...

Режиссер называет свой фильм «исследованием темперамента» и думает, что он сказал все, сказав, что сделал фильм «о человеке» (пусть даже «о необычном человеке»). В крайнем случае он соглашается признать свою ленту любовной драмой, но, во всяком случае, утверждает, что «не создавал социологию». Заблуждение! Ведь помимо субъективных намерений художника существует объективный смысл сделанного им.

Слабее всего Линдсей Андерсон там, где прибегает к помощи трагической бутафории, и сильнее всего он там, где, продолжая и видоизменяя традиции школы, «создает социологию». И едва ли прав критик «Дейли геральд», восклицая: «Не еще один фильм о рабочем классе... а внеклассовое, вневременное изображение трагедии человеческой гордости».

Я не стала бы утверждать, что дело идет о сценах из жизни рабочих Северной Англии (по-видимому, неумеренные восторги в адрес этнографической точности «молодого» английского кино, сводящей его проблематику до узкоместной, и породили эту паническую боязнь социологии). Фильм (как, впрочем, и ленты Карела Рейсца, Тони Ричардсона, Джека Клейтона и других), конечно, шире в своем значении. Но я думаю, что это отнюдь не внеклассовая и тем более не вневременная «трагедия гордости», а глубокая социальная драма, и именно в этом — по-прежнему — сила «молодого» английского кино в его лучших достижениях.

Недавно в Госфильмофонде мне удалось посмотреть экспериментальную ленту, присланную Британским институтом кинематографии, «Сад удовольствий». Имя Линдсея Андерсона встречается в титрах дважды—как продюсера и как исполнителя. Мораль всех трюков этой по-английски забавной кинопритчи, осмеивающей официальное искусство, в конце концов сводится к тому, чтобы каждый не стеснялся быть самим собой.

Не значит ли это, в частности, что «молодое» английское кино могло бы не стесняться своих социальных устремлений?

В самом деле, какой рок привязывает Фрэнка Мечина к миссис Хэммонд, заставляя его вновь и вновь предлагать ей свою любовь, вместо того чтобы, удовлетворив страсть, воспользоваться благосклонностью миссис Уивер и упрочить карьеру (вот, кстати, пример прямолинейной социологии — режиссер придает слишком много значения в крушении Мечина такому внешнему мотиву, как месть миссис Уивер за равнодушие)? Легче всего сказать, что любовь — чувство своевольное и исследованию не подлежит. Между тем все мировое искусство во все времена исследовало любовь.

Создатели картины «Эта спортивная жизнь» не составляют исключения. Весь фильм, мне кажется, не столько исследование незаурядного темперамента, сколько исследование глубоких социальных мотивов «вечных» человеческих чувств. Незаурядность темперамента лишь обостряет их, доводя до катастрофы.

Если позволено спрашивать, как и почему герой художественного произведения любит (а для критика это даже обязательно), то надо будет ответить, что Фрэнк Мечин так мучительно любит миссис Хэммонд, потому что он ее мучительно жалеет и потому что ненавидит ее покорность судьбе.

Я говорила уже, что тусклое, убогое существование остается изнанкой блестящей карьеры Мечина, но не только по сюжетному ходу, не потому, что он отказывается переехать в более шикарный квартал. Оно остается в его душевном мире, как неизгладимый след его детства и юности, как то, через что он хочет и не может перешагнуть.

Может быть, поэтому он бунтует против него более бурно, чем любой из его «сердитых» предшественников.

Да, «секрет» в том, что этот карьерист и выскочка — в глазах соседей, «отцов города» да поначалу и зрителей — в действительности бунтарь. Еще один из тех, кто ополчается против освященных временем традиций и устоев буржуазного общества во

всеоружии своих «нет», еще не очень зная, куда приведет их одинокий, беспорядочный бунт.

Джо Лэмптон уехал из убогого Дафтона, чтобы завоевать шикарный Уорили, — он заплатил за это своей душой (совсем как в старинных легендах о договоре с чертом). Фрэнк Мечин готов прозакладывать свое тело, наняться в гладиаторы, чтобы принести покой и обеспеченность некрасивой и заурядной вдове с двумя детьми — так сказать, на месте и самолично преобразить Дафтон в Уорили хотя бы для одного человека и тем избыть неизбывную детскую боль своей души, боль за всех «униженных и оскорбленных».

Нет, сам он не желает быть среди пасынков жизни, среди ее «униженных и оскорбленных». Он ненавидит их покорную усталую мудрость, их боязливую зависимость от хозяев*. Он хочет пробиться любым путем, хотя бы силой. Он хочет любым путем — хотя бы насильно — помочь миссис Хэммонд, преодолеть ее упрямую покорность: «жизнь сдала ей так много плохих карт, что она отказалась от всякой игры. Она была разбита и повержена. Я ненавидел ее за это».

Но насилие оказывается оборотной стороной той же медали: оно так же мало может привести к свободе и независимости, духовной и материальной. Быть «не как все» стоит не многим больше, чем быть «как все».

Обывательское, которое обычно противостоит герою, как фон, или подстерегает его, как капитуляция, обретает в лице миссис Хэммонд человеческое достоинство и даже известную правоту. В бунтарстве Мечина оно проявляет его эгоистическую природу.

Но миссис Хэммонд так же точно ненавидит насилие, как Мечин — ее покорность судьбе. Она ненавидит Мечина, которого могла бы любить, которого хотела бы любить всей душой.

Она отвергает подозрительное и эфемерное благополучие, которое он ей предлагает, отказывается от дорогих вещей и удовольствий, которые он ей сует. Она не может принять навязываемое ей «незаконное» (отнюдь не с матримониальной, а с общежитейской точки зрения) счастье. И тогда его поддержка оборачивается насилием, а нежность — жестокостью... В этом поединке нет победителя. Круг замкнут, и оба жизненных принципа терпят неизбежный крах... Невозможность понять друг друга роковым образом торопит развязку... («Его неумение высказать все, что он чувствует, ведет к перерастанию любовной связи в нечто близкое к классической высокой трагедии», — пишет в журнале «Англия» Эдгар Энстей. Какая бедность мотивов!)

И Ричард Харрис с темпераментом, действительно незаурядным, с органичностью, редкой на экране, передает эти переходы отталкиваемой нежности в необузданную ярость, эту немоту глубокой, мучительной жалости, выражающую себя в диких вспышках грубости, это бессилие насилия и горькую оскомину разочарования и невозможности счастья.

Душевная опустошенность подстерегает героев «молодого» английского кино на путях удачи и жизненного успеха. Джо Лэмптона, взявшего в приданое за богатой наследницей Сьюзен Браун усталость и скуку; Артура Ситона, принявшего респектабельную женитьбу на респектабельной мещаночке как капитуляцию; Фрэнка Мечина, дорого оплачиваемого наемного гладиатора, дорого оплатившего свою карьеру.

Одиночество — удел их одинокого бунта, «счастливо» кончающегося — обеспеченностью и несчастливо — крушением.

От одиночества уже трудно найти спасение даже в неприкосновенной области «личного», в любви или дружбе — на необитаемом острове гармонии душ. Фильм Андерсона обнаруживает эфемерность этой последней надежды с неопровержимостью социального документа. Рушится единая «система отсчета», каждый ищет на свой страх и риск начала начал в мире уцененных духовных ценностей и возросших в цене ценностей материальных.

Умирает в больнице так горячо любимая и так жестоко замученная возлюбленным миссис Хэммонд. Мечин остается один в пустом доме, куда он принес свою удачу, но не принес счастья.

В последних кадрах мы снова видим его на футбольном поле. Медленно, как в кошмаре, разыгрываются комбинации жестокой игры, где победитель все равно рано или поздно остается в проигрыше. «Эта спортивная жизнь» поворачивается к Мечину своей оборотной стороной. Он уже не игрок, неистово и беспардонно врывающийся на поле в чаянии удачи. Он наблюдатель собственного поражения. Пешка в руках хозяина, обезьяна на потеху публике — вот кто он такой. Наемный гладиатор, которому оплатили отсутствие чувств, а он не выполнил условия (ведь для того и нанимался, чтобы иметь средства на чувство) и теперь разбит наголову. За жестоким началом следует кошмарный конец...

«Молодое» английское кино начинало с задиристых и непримиримых вопросов... С критики действительности — откровенно-социальной и откровенно-индивидуалистической. Сейчас оно остановилось в некоторой растерянности — так представляется дело взгляду внимательного, хотя, конечно, недостаточно осведомленного наблюдателя (впрочем, иногда издали виднее). Течение, некогда более или менее единое — как бывает в местах застоя, — разбивается на ряд рукавов. Документальный стиль переживает трансформацию — романтизм, стилизация, повышенная экспрессивность, — индивидуальные почерки резче выделяются из общего фона. Черты художнической зрелости — но в то же время и черты кризиса. Зрелость — личная, кризис — общий. Может быть, это кризис не столько кино, сколько действительности. Саморазвитие стиля становится особенно заметно, когда ослабевает его прямая обусловленность движением жизни. Искусство, вторгшееся было в пределы действительности, снова замыкается в себе. Но эта замкнутость — тоже отражение действительности.

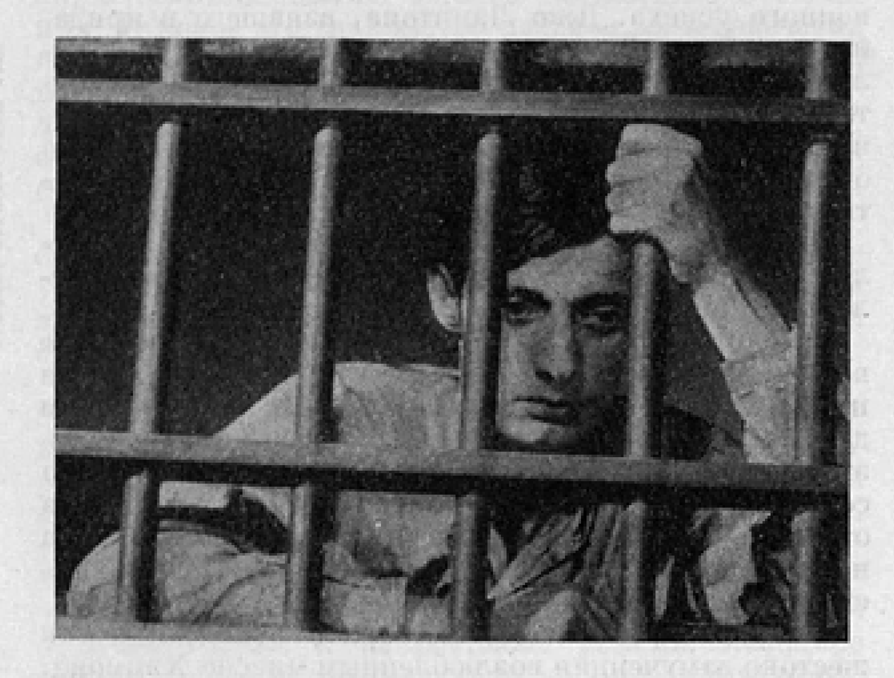
Когда-то я назвала статью о первых опытах молодого английского кино «Вопросы без ответов». «Эта спортивная жизнь» уже смахивает на ответ. И ответ этот пока неутешителен.

М. Туровская

* В романе именно с этим связана линия папаши Джонсона — разбитого человека, готового беззаветно привязаться к удачливому Мечину, которому он однажды удачно помог. Мечин ненавидит в нем ту же покорность судьбе, которую он так болезненно ощущает в миссис Хэммонд. В фильме это глубинное сходство утрачено — осталась разница и взаимная ревнивая неприязнь «добропорядочной» миссис Хэммонд и «богемы» папаши Джонсона. Оттого эта линия тоже приобрела черты двусмысленной и пустой инфернальности, которая так чужеродна манере Линдсея Андерсона.

«ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ БЕЖАЛ»

(Франция)



Мы видели немало французских, итальянских и других картин, читали немало зарубежных деклараций, статей, интервью, которые пытались внушить нам невеселые идейки, вроде:

в современном мире нет места героизму, человеческой солидарности;

современному человеку пора забыть о трагических днях войны с фашизмом;

у каждой из воюющих стран была своя правота, своя правда;

современное киноискусство должно отказаться от «старомодных» понятий: герой, идея, действие, сюжет...

Против этой лживой и злобной, неуважительной к Человеку программы ведет последовательную борьбу все честное во всем мировом киноискусстве, не только в социалистических странах.

Противостоят разрушительной тенденции и многие художники, никогда не связывавшие свою судьбу с социалистическим идеалом, с социалистическим реализмом.

Одно из многих тому доказательств — скромная, незаметно прошедшая по экранам, но по-своему поучительная картина Робера Брессона «Приговоренный к смерти бежал».

Любопытно проследить ход мысли автора, сопоставить его намерения с законченным результатом, с тем, что мы видим на экране.

Робер Брессон — убежденный противник сложившихся голливудских традиций, так называемого «американского действия», под которым подразумевается изображение внешней стороны событий, внешней стороны происходящего. В этом случае зритель только свидетель событий, ему может даже нравиться фильм, но он остается сторонним н а б л ю д а т е л е м происходящего на экране. Зритель не проникается настроением авторов, он лишь оценивает их мастерство.

Брессон мечтает о другом.

«Заставить зрителя почувствовать то, что чувствуешь сам, вместо того чтобы предлагать ему какую-нибудь историю, если хотите — зрелище, хорошо или плохо скомпонованное» — так сказал он однажды о своих целях.

Автор сценария и режиссер как бы идут вместе со зрителем, вместе с ним испытывают радости, переживают драмы, как бы сообща с ним и с героем принимают то или иное решение.

«Надо,— продолжает Брессон,— чтобы зритель чувствовал, что я иду в неизвестное, что не знаю заранее, к чему приду».

В картине «Приговоренный к смерти бежал» мы не видим, как Фонтэн убивает часового у тюрьмы, чтобы открыть путь к спасению; не показывается то, что в другом случае было бы разыграно со всеми подробностями.

Брессона интересует другое: как возникло у героя решение, как оно повлияло на дальнейший ход событий. Автор не задается целью заинтриговать нас неожиданной развязкой. Скажем, читая рассказ О. Генри или просматривая картину «Свидетель обвинения» по произведению известной детективной писательницы Агаты Кристи, мы до самого конца не знаем, чем кончится действие, какова будет развязка событий. Ничего похожего нет в фильме Брессона. Уже само название рассказывает, чем он закончится: «Приговоренный к смерти б е ж а л»! Зато автора глубоко волнует все лежащее за пределами внешнего действия — психологическая основа, предопределяющая тот или иной поступок, внутренняя жизнь мужественного героя.

Автор оставляет нас, зрителей, один на один с героем — узником фашистской тюрьмы Фонтэном (роль его превосходно исполняет Франсуа Летерье). Фонтэн держит внимание зрителя и тогда, когда темной ночью, таясь, пробирается по крыше тюрьмы или спускается по веревке, и когда остается в камере — обессиленный или решительный, растерянный или собранный.

Объектив аппарата почти все время направлен на Фонтэна. Зритель следит за выражением его лица, сменами настроений, которые передают глаза, жесты.

Прячась от тюремщиков, защищаясь от беспрерывно подстерегающих его опасностей, Фонтэн только нам, зрителям, доверяет свои тайные намерения, размышления. Мы узнаем, как он добывает булавку, чтобы открыть замок кандалов, как проникает в коридор, чтобы подбодрить своим появлением других заключенных, как связывает веревку, по которой впоследствии спустится на тюремный двор...

Фонтэн нам, и только нам, сообщает о сомнениях, которые появляются у него, когда к нему в камеру помещают юношу: не предаст ли он? Не сорвет ли побег?

Слышимый нами все время голос Фонтэна—это «внутренний монолог» героя, то сдержанно-тревожный, то спокойный...

В фашистском застенке расстрелы, издевательства, произвол — норма. О свершившейся расправе или о попытке сопротивления здесь говорят украдкой. Сама жизнь тюрьмы наложила отпечаток на то, как люди действуют, говорят в фильме.

Персонажи немногословны, лишены театральной подчеркнутости. Но слова, сказанные вполголоса, даже оброненные вскользь, весомы и многое меняют в жизни людей. Фонтэн после неудавшейся попытки к бегству и угрозы расстрела сначала теряет силы и веру в себя. Но силы постепенно вновь приходят, крепнет решимость, решимость превращается в

действие. Однажды Фонтэн связывается с узником соседней камеры и говорит ему:

— Вам тоже, мсье Бланше, нужно надеяться и бороться.

Голос Бланше. На что надеяться?

Фонтэн. На свободу, Бланше!

Голос Бланше. Свободу.

Фонтэн. Вас ждут?

Голос Бланше. Нет!

Фонтэн. А друзья?

Голос Бланше. У меня нет друзей!

Фонтэн. И все-таки вы должны бороться хотя бы за других. Потому что, когда человек думает только...

Голос Бланше. А что тебе до других?

Фонтэн. Я думаю о вас, и это придает мне мужество...

Так, шаг за шагом люди соединяются друг с другом вопреки непроницаемым стенам тюрьмы, и возникает то, что мы привыкли называть простым и ярким словом — солидарность.

Брессон проникает во внутренний мир персонажа не для того, чтобы уйти от других людей, от живой действительности. Напротив, субъективизму он противопоставляет широкий взгляд на мир.

Правда, Брессон не всегда достигает художественно убедительного результата. Порой однообразен ритм, растянуто действие. Характеристика социальных сил, участвующих в борьбе, слишком обща. Даже всем нам знакомое, наполненное реальным содержанием слово «Сопротивление» не звучит с экрана. Объяснение этому надо искать, по-видимому, в чрезвычайной сложности обстановки, в которой приходится работать художникам буржуазного кино. Система коммерческого кинематографа поощряет компромиссы, бесхарактерность, беспринципность. Сам Брессон однажды сказал о своем творчестве:

«Я ищу сюжет, одновременно удовлетворяющий продюсера, с которым я работаю, и меня самого, и к тому же еще (!) как можно ближе стоящий к правде».

В этих обстоятельствах Брессон достиг значительного результата: с экрана прозвучал голос не только его героя, борющегося за истину, за человеческую солидарность, но и голос самого художника. Отстаивая правду, он пытливо ищет наиболее выразительную кинематографическую форму, способную передать его мысли и чувства.

И. Вайсфельд

ВОПРЕКИ ЦЕНЗУРНЫМ ЗАПРЕТАМ

Печать полна сообщений о новом наступлении итальянской цензуры. Ее жертвами на этот раз явились фильмы двух молодых режиссеров — «На вершине мира» Тинто Брасса и «Демон» Брунелло Ронди, показанные на последнем фестивале в Венеции. Оба фильма были выбраны для показа на фестивале как лучшие среди «первых произведений».

Однако когда фильмы должны были уже выйти в прокат, цензура запретила их демонстрацию и потребовала произвести огромные купюры под обычным предлогом «аморальности». Но, как отмечают прогрессивные газеты, цензоров не устраивает в фильме Брасса совсем другое — сам дух его картины, показанный в ней бунт молодого итальянца против буржуазного общества, где царят компромиссы, приспособленчество, задавлена человеческая личность.

Другой режиссер — Ронди, на которого ополчились клерикалы из цензуры, в своих исполненных возмущения интервью вскрыл истинные мотивы гонений на его фильм: цензоров раздражает, очевидно, то, что он показал в «Демоне» темноту и отсталость Юга Италии, где среди крестьян до сих пор живут самые дикие предрассудки, а церковь не только не борется с этими предрассудками, но способствует их сохранению. Ронди указывает, что все изображенное им в фильме он видел своими глазами в деревнях Лукании, и напоминает, что из двадцати новых фильмов, демонстрировавшихся летом прошлого года на экранах Италии, по крайней мере одиннадцать были посвящены показу ночных кабаре и танцев с раздеванием. «Почему же те фильмы не обеспокоили цензуру?» — спрашивает Ронди.

Внимание прогрессивной критики привлек также фильм «Запретные города», поставленный кинорежиссером - путешественником Джузеппе Скотезе. Этот фильм-репортаж Скотезе с четырьмя помощниками снимал полтора года в разных странах мира, запечатлевая малоизвестные стороны быта, нравов, различные обряды и зрелища.

Многие кадры сняты тайком. Так, в Испании Скотезе снял сценки быта и старинные танцы цыган, живущих в вырытых в горах пещерах. Из Испании съемочная группа отправилась в Париж, оттуда в Лондон, в Нью-Йорк, штат Неваду, в Мексику, на острова Карибского моря, затем в Японию, Индию, на Таити...

В каждом новом месте режиссер снимал сцены, различные по своему духу и содержанию,— тут и фольклор, и разоблачительный социальный репортаж, и просто какой-нибудь курьезный, до сих пор неизвестный факт или обычай. Скотезе показывает огромные перемены, происшедшие на революционной Кубе, и извечную страшную нищету городов Индии, роскошь отелей на Ямайке, где отдыхают американские банкиры, и трущобы Нью-Йорка... Одни эпизоды пронизаны тонким юмором, другие — горькой иронией, третьи — искренним весельем и жизнерадостностью.

Прогрессивная критика дает фильму Скотезе самую положительную оценку, подчеркивая, что это смелое и гуманное произведение не имеет ничего общего с фильмами модного ныне жанра «репортажей» из ночных кабаков всего мира и «кинопутешествиями», в которых обычно преобладает чисто развлекательный элемент, а нередко изощренная эротика и жестокость.



АЛЖИР

Немногим больше года существует Центральная студия кино звукозаписи — национальный киноцентр молодой республики.

Располагая менее чем скудными средствами, участники киноцентра создали ассоциацию «Народное кино», связались с местными органами профсоюзов, ячейками Фронта национального освобождения. Ассоциация проводит киновечера в столице и других городах Алжира, организует киносеансы в отдаленных селениях, показывает фильмы для добровольных бригад помощи крестьянам. Огромной популярностью у алжирцев пользуются советские картины «Мать», «Павел Корчагин». Зрители тепло принимают также болгарские, индийские фильмы, произведения прогрессивных мастеров кино Запада.

АНГЛИЯ

На экранах страны с успехом демонстрируется произведения кинематографистов ГДР «Русское чудо». Печать дает фильму высокую оценку.

БОЛГАРИЯ

Рассказ болгарского писателя Е. Станева «Похититель персиков» экранизировал режиссер Рангел Вылчанов.

Вместе с оператором Димо Коларовым Вылчанов снимает сейчас приключенческий фильм «Инспектор и ночь» (сценарий Б. Райнова). В роли следователя снимается артист Г. Калоянчев, студентку Жану играет Невена Коканова.

●

Венелин Цанков известен в Болгарии как театральный режиссер. В его работах критика отмечала большое влияние кино. Для своего режиссерского дебюта в кинематографе Цанков выбрал сценарий Свободы Бычваровой «Путешествие к свободе» — о судьбе девочки Элице (ее играет Маргарита Чудинова), оставшейся во время войны без родителей.

ВЕНГРИЯ

Режиссер Фридеш Мамчеров создал фильм из жизни горняков под названием «Идол».

Фабула фильма — история спасения одного из горняков. Все окружающие считают спасителя героем, и никто не обращает внимания на то, что именно он был виновником несчастья, произошедшего с его товарищем. В фильме заняты Мари Теречик, Тибор Мольнар, Миклош Сакач и другие актеры.

●

Ласло Ранođи поставил цветной фильм «Жаворонок» по роману венгерского писателя Дежо Костолани. В фильме участвуют Антал Пагер, Мари Теречек, Золтан Латинович, Клари Толнаи. Роль героини фильма по прозвищу Жаворонок исполняет Анна Надь.

●

Различные стороны современной жизни нашли отражение в вышедших на экраны фильмах «Что скажете, юноша?» (режиссер Дьёрдь Ревес), «Сверчок» (режиссер Миклош Маркош), «Веселое приключение под дождем» (режиссер Ласло Надаши), «Летом это просто» (режиссер Петр Бачо).

●

Творческий коллектив под руководством режиссера Тамаша Фейера занят созданием приключенческого фильма «Капитан Тенкеш». Фильм, предназначенный для венгерского телевидения, снимает оператор Иштван Мезеи. В главных ролях: Ференц Зенте, Илдико Печи, Марта Вайда, Тибор Мольнар, Ласло Унгвари.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Экранизацию оперы Рихарда Вагнера «Летучий голландец» осуществляет режиссер И. Гертц, директор оперного театра в Лейпциге. Это будет панорамный фильм со стереофоническим звучанием.

●

Новый двухсерийный фильм телевидения ГДР «Другой рядом с тобой» — режиссерский дебют известного актера Ульриха Тайна. Фильм, сценарий которого написал сам Тайн, рассказывает о дружбе народов Германской Демократической Республики и социалистической Чехословакии. В фильме снимались Эрвин Гешоннек, Инга Келлер, Армин Мюллер-Шталь, Манфред Круг, Эрик С. Кляйн, а также чехословацкие актеры Яна Брейхова и Радован Лукавский.

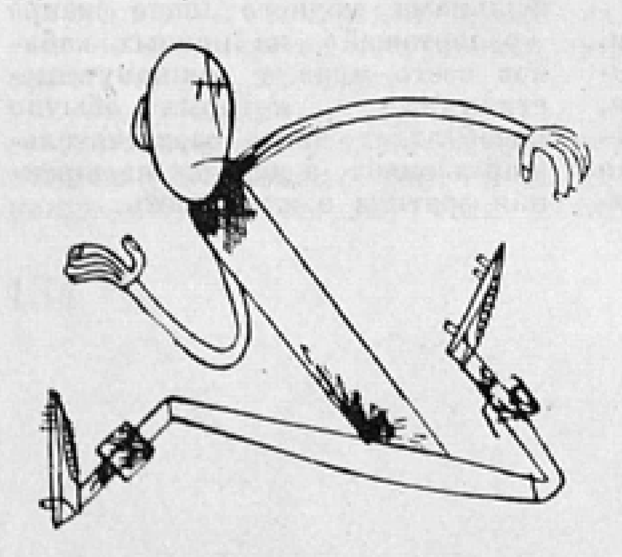
ГРЕЦИЯ

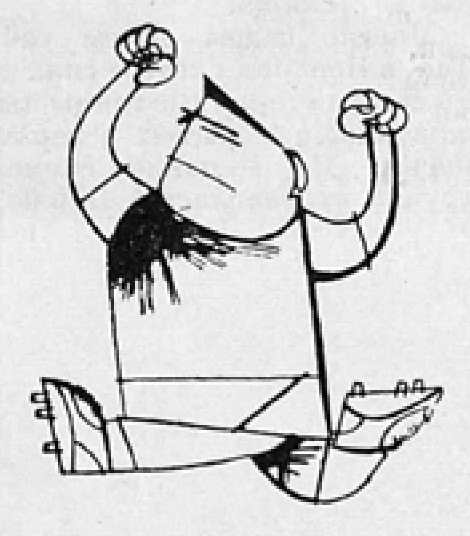
Началась работа над документальным фильмом о завоевательных походах Александра Македонского (356—323 гг. до н. э.). Операторы побывали в странах Ближнего Востока и Средней Азии в поисках мест, где разыгрывались наиболее значительные сражения. В Нуристане (одной из областей Афганистана) на пленку будут запечатлены жители племен, которых считают прямыми потомками воинов Александра Македонского.

ДАНИЯ

Рецензент газеты «Ланд ог фольк» называет новый фильм «Автобус» (режиссер Финн Хенриксен) явно реакционным. Достаточно сказать, что единственная в фильме «светлая личность», ко-

«Футбольный мяч» — так называется новый болгарский мультипликационный фильм, поставленный Зденкой Дойчевой по сценарию Жака Шемитова. Герой фильма — мяч, который во время футбольного матча убегает с поля, чтобы наказать игроков за их грубое, неспортивное поведение







торая борется за улучшение существующих условий,— жулик...

Этот фильм, отмечает рецензент, свидетельствует о том, что большинство датских кинокомпаний никак не выберутся из пропасти, где они уже так давно находятся.

●

О приключениях молодых датчанок, решивших провести свои каникулы в Париже, рассказывает новый фильм «Три девушки в Париже». Наряду с датскими актерами Г. Норбю, С. Вольд, Г. Борхсениусом, Д. Пассером в фильме снимались и французские актеры. Режиссер фильма Габриель Аксель.

ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ВЬЕТНАМ

За прошедшие десять лет кинематография ДРВ добилась значительных успехов: создано 12 полнометражных художественных картин, 6 мультипликационных и кукольных фильмов, 137 документальных и 434 киножурнала. Ряд вьетнамских фильмов отмечен наградами на международных кинофестивалях в Москве, Карловых Варах, Каире. В Ханое с помощью кинематографистов Германской Демократической Республики сооружается новая киностудия, которая будет оснащена современной киносъемочной аппаратурой и оборудованием.

ИТАЛИЯ

«Учитель из Виджевано» — так называется фильм, который режиссер Элио Петри снимает в городе Виджевано по одноименной сатирической повести Лючио Мастронарди, наделавшей много шума и настолько рассердившей «отцов города», что они изгнали ее автора — школьного учителя — из Виджевано и добились отстранения его от преподавания. В роли учителя Момбелли снимается Альберто Сорди. Работа съемочного коллектива началась со столкновений со школьным начальством, которое не позволило вести съемки в помещении той школы, где работал Мастронарди и которую он увековечил в своей повести. Чтобы несколько «задобрить» местные власти, продюсеры фильма устроили в Виджевано «мировую премьеру» последнего поставленного их фирмой фильма: таким образом, неожиданно в этом маленьком городке впервые был показан публике фильм Дзаваттини и Де Сика «Бум» — также сатирическая кинокомедия, в которой главную роль исполняет тоже Сорди.

●

Альберто Моравиа — один из писателей, наиболее тесно связанных с кино. Помимо того что в течение многих лет он ведет отдел кинокритики в журнале «Эспрессо», он активно участвует в экранизации своих произведений.

В ближайшее время зрители увидят три фильма по романам Моравиа. Уже состоялась премьера фильма «Презрение», поставленного по знакомому советскому читателю одноименному роману французским режиссером Жан-Люком Годаром. В Италии подходят к концу съемки фильма по раннему роману Моравиа «Равнодушные», который ставит режиссер Франческо Мазелли. В этом фильме заняты Клаудиа Кардинале и Полетт Годдар (партнерша Чаплина по фильмам «Новые времена» и «Великий диктатор»). Режиссер Дамиано Дамиани работает над фильмом «Скука» по последнему роману Моравиа. В нем главную женскую роль (Чечилию) играет много снимающаяся в Италии молодая бельгийская актриса Катерина Спаак. Работа над «Скукой» ознаменовалась возвращением в кино одной из самых талантливых итальянских актрис старшего поколения — Изы Миранды («У стен Малапаги»), которая играет мать Чечилии. Иза Миранда после банкротства своего мужа, крупного итальянского кинопродюсера Гуарини, провела семь лет в Англии, где изредка выступала по телевидению.

●

После долгое время циркулировавших в печати слухов о том, что бывшая иранская шахиня Сорейя намерена сниматься в кино, итальянский продюсер Дино Де Лаурентис официально объявил, что выбран сюжет для ее кинематографического дебюта. Сорейя будет играть роль Екатерины II в фильме «Императрица», который ставит известный итальянский режиссер Альберто Латтуада. Ее партнером в этом фильме будет Максимилиан Шелл.

На хлопушке название фильма — «Одиссей» и имя режиссера — Фриц Ланг. Ланг сидит у съемочной камеры (слева). Рабочий момент съемок фильма по поэме Гомера? Нет. Это рабочий момент съемок нового художественного фильма «Презрение», который поставил Жан-Люк Годар по роману Альберто Моравиа. Фриц Ланг играет в этом фильме самого себя — Ланга, снимающего фильм «Одиссей». Крайний справа — Жан-Люк Годар

«Императрица»,— сказал Латтуада,— фильм, основывающийся на мемуарах русской царицы Екатерины II. Это не будет один из обычных «исторических» фильмов, его задача — донести до экрана, передать своеобразный характер этой женщины, которая, не будучи русской, чувствовала в своем сердце долг продолжать дело, начатое Петром Великим».

Латтуада известен своей приверженностью к русской тематике — в числе поставленных им фильмов «Шинель» по Гоголю, «Буря» по «Капитанской дочке» и «Истории Пугачевского бунта» Пушкина, «Степь» по Чехову.

●

«От Джарабуба до Сало́» — название новой работы по истории итальянского кино, написанной Гуидо Джерозой и вышедшей в виде специального номера журнала «Чинема».



Работа посвящена положению итальянской кинематографии в годы второй мировой войны. Автор показывает, как в итальянском кино уже в военные годы развивались течения, оппозиционные режиму Муссолини: пассивное сопротивление официальной кинематографии оказывали такие режиссеры, как Кастеллани, Солдати, Латтуада, ушедшие в формальные поиски, а активное — провозвестники неореализма Висконти, Де Сика, Блазетти.

Джероза рассказывает о деятельности многочисленных режиссеров-ремесленников, ставивших салонные кинокомедии в стиле «белых телефонов», а также освещает малоизученный момент в истории итальянской кинематографии: период после 8 сентября 1943 года, когда фашистское правительство пыталось эвакуировать кинопромышленность из Рима на север страны — в марионеточную фашистскую «социальную республику» Муссолини со столицей в городке Сало́.

●

Газета «Паэзе сера» публикует интервью кинокритика Дарио Ардженто с комедийным актером Антонио Де Куртисом, известным во всем мире под именем Тото. Знаменитый актер рассказал, что сейчас он впервые в жизни снимается в «серьезном» фильме, разоблачающем итальянский милитаризм и военную кастовость. Фильм называется «Командир», ставится он по сценарию кинодраматурга Сонего. Тото играет в нем главную роль — итальянского офицера, прожившего долгую, бесплодную жизнь, представляющую сплошную цепь ошибок и заблуждений. После участия в этом фильме Тото предполагает получить интересную роль в новом фильме Федерико Феллини.

●

В конце 1963 года неаполитанский кинотеатр «Медитерранео» стал центром нового кинофестиваля «Первая международная киновстреча», организованного на государственный счет двумя туристическими фирмами Неаполя. Печать отмечает почти полный провал этого носившего преимущественно светский характер фестиваля. На него были приглашены некоторые известные кинематографисты, творчество которых связано с Неаполем,— Витторио Де Сика, София Лорен, Тото. Открытие фестиваля носило весьма пышный характер, но в последующие дни интерес к нему со стороны публики и печати упал и в полупустом зале царила атмосфера скуки и равнодушия. На состоявшейся в ходе этой «Встречи» конференции «Печать и кино» основной доклад, сделанный В. Маринуччи, свелся к изложению вопроса... о кинорекламе в печати. Гораздо больший интерес представляли содоклады А. Наполитано «Кино и итальянская действительность», Ф. Фраскани «Итальянское кино и проблемы Юга Италии» и Э. Синискальки «Вклад в фильмографию южноитальянского кино».

Интересно отметить, что такие остросоциальные произведения, впрямую связанные с Неаполем, как фильмы «Руки над городом» и «Четыре дня Неаполя», показаны не были.

Подводя итоги этого фестиваля, газеты пишут: «Кино осталось за дверью... Море равнодушия поглотило фестиваль... Полное разочарование для неаполитанцев... Сто миллионов лир, потраченных впустую».

Роберто РОССЕЛЛИНИ:

ИСКУССТВО—ЭТО ЖИЗНЬ

Во французском ежемесячнике «Кайе дю синема» напечатано интервью с режиссером Роберто Росселлини.

Особенный интерес представляют те высказывания знаменитого режиссера, в которых он касается теории так называемой «киноправды», отстаивая необходимость борьбы за воспитательные функции искусства.

Росселлини решительно опровергает мнение Жана Руша, что автор не должен давать в своем фильме оценку действительности. «Безразличия быть не может,— утверждает итальянский режиссер.— Я могу быть привлечен некоторыми вещами или они могут вызывать мое отвращение. Но я не могу сказать: я не принимаю в этом участия...»

Роберто Росселлини выступает против нынешней, весьма модной во французском кино системы интервью, во время которого интервьюируемого стремятся довести до степени истерии или до «полной откровенности», которая нередко превращается в прием, становится самоцелью.

«Мы видели проявление подобного инфантилизма в «новом романе». Мы видим его в совершенно невероятной форме в живописи. Мы пришли к торжеству суетности, болезненности. И все это происходит в мире, который с каждым днем становится все более серьезным, более сложным...»

«Искусство,— говорит Росселлини,— это жизнь, это способ увековечить жизнь, способ вызывать энтузиазм, волнение. Когда искусство сводится к тому, чтобы убивать эмоции, лишать жизнь всего жизненного, это больше не искусство».

По словам режиссера, все формы искусства можно будет обрести вновь лишь тогда, когда «слово обретет свое значение, свою ценность, явится плодом глубокой мысли, когда язык станет настоящим языком искусства, а не собранием этикеток, наклееных на образцы вещей, о которых мы имеем весьма смутное представление». Он решительно протестует против тенденции говорить в искусстве лишь об изломах человеческой души и невозможности людей общаться друг с другом. Задача художника, говорит Росселлини, заключается в том, чтобы бороться с этим положением вещей.

Заканчивая свое интервью, Росселлини заявляет, что он стремится вернуть искусству его воспитательные функции, хочет, чтобы оно учило людей жить, учило добру.



КУБА

В центре небольшого кубинского городка Регли возвышается обширный холм. «Ленинским холмом» называют его жители Регли с января 1924 года, когда телеграф принес сюда весть о смерти Владимира Ильича.

В память о Ленине рабочие посадили на вершине холма оливковое дерево — символ мира и братства. Рабочие проводили здесь первомайские праздники. После победы народной революции на холме построен детский городок.

Обо всем этом рассказывает фильм кубинских кинематографистов Амаро Гомеса и Альберто Рольдана «Холм Ленина».

НОРВЕГИЯ

В Осло состоялась премьера нового фильма известного норвежского кинорежиссера Арне Скоуэна «О Тилле».

Как и его предыдущая работа «Холодные следы», показанная в Москве на Третьем международном кинофестивале, эта двенадцатая поставленная им картина носит реалистический характер.

Арне Скоуэн выступает в фильме «О Тилле» одновременно как сценарист и режиссер.

«Все фильмы Скоуэна,— пишет журнал «Норск фильмблад»,— заслуживают очень высокой оценки, все они обращены к самой широкой публике... В нашей стране, где все жалуются на безнадежность в области кинематографа, появление этой картины является большим достижением».

В фильме заняты актеры Ева Хеннинг, Венхе Фосс, Торальв Маурстад и другие.

ПОЛЬША

Фильмы о событиях прошедшей войны занимают большое место в творчестве польских кинематографистов. Одним из новых фильмов на эту тему является «Раненый в лесу» (сценарий В. Залевского, постановщики Я. Насфетер и В. Боровик, оператор Я. Лясковский).

«Эта партизанская баллада,— заявил Януш Насфетер,— обращена к современной молодежи, к тем, кто о войне знает лишь понаслышке».

●

Главный герой нового фильма режиссера Леонарда Бучковского «Прерванный полет» — советский летчик, который случайно снова попадает в одну из польских деревень, где его спасли в годы войны. Эту роль будет исполнять советский актер Александр Белявский («Ночь без милосердия», «Это случилось в милиции»). В остальных ролях польские актеры Эльжбета Чижевска, Юзеф Кондрат, Мечислав Войт.

●

«Дни без славы» (первоначальное название «Крещенные огнем») — рассказ о судьбе польского офицера, участника операций по ликвидации реакционных банд в первые годы существования народной Польши. Режиссер Ежи Пассендорфер ставит этот фильм по роману Войцеха Жукровского.

●

«Черная пани» — так назывался репортаж известного журналиста Кшиштофа Каколевского о том, как усилиями польских врачей была ликвидирована вспыхнувшая прошедшим летом во Вроцлаве эпидемия черной оспы. К съемкам кинoновеллы «Черная оспа» по материалам этого репортажа готовится режиссер Александр Форд.

США

Действие фильма «Семь дней в мае», работу над которым закончил недавно режиссер Джон Франкенхаймер, происходит в... 1970 году. Это повествование о попытке группы военных захватить Белый дом, чтобы установить в США военно-фашистскую диктатуру. Фильм поставлен по нашумевшему роману Флетчера Нибела и Чарльза Бэйли. Роль президента Соединенных Штатов (фигуру, разумеется, вымышленную) играет в фильме Фредерик Марч.

Журнал «Филмз энд филминг» сообщает, что в связи с ярко выраженной антимилитаристской направленностью фильма резко обострились отношения между Пентагоном и Голливудом, которые еще раньше были основательно подпорчены изданными военным ведомством распоряжениями, ограничивавшими участие подразделений американской армии в фильмах на военную тему.

Вслед за окончанием этой работы Франкенхаймер приступил во Франции к съемкам фильма «Поезд» на материале событий второй мировой войны. Главную роль в этом фильме исполняет Берт Ланкастер. Печать сообщает, что в один из первых съемочных дней произошел случай, едва не окончившийся трагически. По ходу действия понадобилось снять сцену железнодорожной катастрофы. Для этого должен был сойти с рельсов настоящий паровоз, который вел настоящий машинист. В результате чуть было не произошла настоящая катастрофа — паровоз промчался лишних 20 метров и три из пяти съемочных киноаппаратов были раздавлены, а режиссеру и операторам удалось спастись только чудом.

●

Во многих американских и английских фильмах последних лет стало уже своеобразной «традицией», показывая события второй мировой войны, выхолащивать антифашистский, освободительный характер борьбы с гитлеровской Германией. Таков и новый американский фильм «Живые и мертвые» (режиссер Роберт Тоттен), действие которого происходит в 1944 году в Северной Италии. Рецензент журнала «Филмз энд филминг» Брайан О'Брайен, отмечая мастерство, с которым поставлен фильм, в то же время подчеркивает, что в нем «немцы показаны без каких бы то ни было комментариев, фильм не обличает то, во имя чего они сражаются, а показывает их просто как противника».

«Семь дней в мае». Рабочий момент: режиссер Джон Франкенхаймер (справа) и актер Фредерик Марч





В Пуэрто-Вилларка (Мексика) американский режиссер Джон Хьюстон снимает фильм «Ночь игуаны» по известной пьесе Теннесси Уильямса. В числе исполнителей — Сю Лайон, дебютировавшая в «Лолите» Стенли Кубрика, а также Дебора Керр, Ава Гарднер и Ричард Бартон.

Голливудский режиссер Байрон Хаскин (постановщик известного фильма «Война миров» по роману Герберта Уэллса) снимает «космический» фильм по роману Дефо «Робинзон Крузо». Герой по-прежнему будет жить на необитаемом острове, но остров этот расположен на Марсе.

Режиссер Кэрол Лернер работает над фильмом по нашумевшей книге Джона Гриффина «Черный, как я». Как известно, Гриффин произвел над собой операцию, в результате которой кожа его на несколько месяцев приняла черный цвет, и принимаемый всеми за негра, испытал на себе все тяготы жизни негритянского населения в южных штатах.

Главным действующим лицом фильма «Торпедный катер 109» является Джон Кеннеди, трагически погибший недавно президент Соединенных Штатов. Фильм вышел на экраны незадолго до его убийства. Как известно, Кеннеди служил в период второй мировой войны в военно-морском флоте США. Фильм поставлен на основе книги Роберта Донована, рассказывавшей о действительном происшествии, имевшем место во время военных действий на Тихом океане, когда торпедный катер, которым командовал лейтенант Кеннеди, был потоплен противником, но экипажу во главе с раненым командиром удалось добраться до расположения своих войск. Роль Кеннеди исполнил актер Клифф Робертсон, кандидатура которого, как сообщают, была одобрена до начала съемок самим президентом.

Клифф Робертсон в роли лейтенанта Джона Кеннеди (фильм «Торпедный катер 109»)





Стенли Креймер закончил работу над первым в его творчестве комедийным фильмом «Безумный, безумный, безумный, безумный мир». На фото — кадр из фильма

Еще при жизни замечательной французской артистки Эдит Пиаф в Голливуде хотели сделать фильм, основанный на ее автобиографической книге. Предполагалось, что в роли Эдит Пиаф будет сниматься Лесли Кэрон, а голос самой певицы будет звучать за кадром. Сейчас, после смерти актрисы, разработан новый сценарный план фильма. В нем будут использованы записи Пиаф, что же касается исполнительницы, то для определения наиболее подходящей кандидатуры продюсеры хотят объявить во Франции референдум. Это любопытный симптом: раньше, «в лучшие годы», Голливуд не проявлял озабоченность мнением европейской публики.

Фильм об Эдит Пиаф будет называться «Воробышек». Музыкальную консультацию взял на себя Фрэнк Синатра.

Режиссер Джордж Маршалл снимает фильм «Сообщество трусов» с участием Глена Форда и Джесс Пирсон. Журнал «Филмз энд филминг» сообщает, что это 415-й(!) фильм Маршалла.

ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ГЕРМАНИИ

Главную женскую роль в своем новом фильме — широкоэкранной цветной комедии «Замок Грисхольм» западногерманский режиссер Курт Гофман поручил чешской киноактрисе Яне Брейховой. Кроме Брейховой в фильме заняты известные западногерманские артисты Вальтер Гильер, Надя Тиллер и Ганс Лотар.

Сценарий написал Курт Рейнекер на основе романа Курта Тухольского.

ФРАНЦИЯ

Популярный французский комик Макс Линдер в период с 1905 по 1925 год создал более шестисот фильмов, в подавляющем большинстве короткометражных. Дочь Макса Линдера, Мод, завершила работу над киносборником отрывков из лучших комедий Макса Линдера. Введение к фильму сделал Рене Клер. Фильм выходит на экраны под названием «В обществе Макса Линдера».

Режиссер Арман Гатти намеревается экранизировать роман Франца Кафки «Замок».



ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Во время гастролей в Советском Союзе словацкий Национальный театр показал постановку пьесы А. П. Чехова «Иванов».

Экранизацию этой пьесы осуществляет на Братиславской студии постановщик спектакля Йозеф Будский (консультант Мартин Голлый). Главные роли в фильме «Иванов» исполняют те же актеры, которые участвуют в спектакле.

●

Режиссер Збынек Бриних, фильм которого «Эшелон из рая» удостоен «Золотого паруса» — главной премии на прошлогоднем фестивале в Локарно, снимает картину «Место» — о современной чехословацкой молодежи. Все роли в этом фильме режиссер поручил актерам-непрофессионалам. Одновременно Бриних совместно с молодой писательницей Ганой Белоградской работает над сценарием «Без красоты, без воротничка», действие которого происходит в годы войны.

ЧИЛИ

Печать сообщает, что экраны страны наводнены иностранными фильмами. Для того чтобы оградить молодую национальную кинематографию от непосильной конкуренции с зарубежными кинофирмами, чилийские продюсеры подготовили и передали на утверждение правительства «Закон о защите чилийского кино».

●

В течение последних двух лет в стране открыты два кинематографических учебных заведения: Киноинститут при Католическом университете и Экспериментальный киноцентр при Чилийском университете. Молодые режиссеры, которые учатся в этих учебных заведениях, уже сняли несколько картин, большинство из них на 16-*мм* пленке. Некоторые из этих короткометражных фильмов были показаны в странах Латинской Америки, а также на нескольких международных кинофестивалях.

ШВЕЦИЯ

Ингмар Бергман временно решил оставить работу в кино, с тем чтобы целиком посвятить себя театру. Бергман собирается в течение двух лет реорганизовать Стокгольмский театр и поставить здесь «Швейка во второй мировой войне» Брехта, «Дневник Анны Франк», несколько пьес Шекспира. Он намерен также создать в Стокгольме новый театр для молодежи.

ЮГОСЛАВИЯ

В течение 1964 года студия «Авала-фильм» выпустит одиннадцать полнометражных художественных фильмов. Три из них уже запущены в производство: «Неспокойное лето» (режиссер Обрад Глушчевич), экранизация известной пьесы Ранко Маринковича «Глория» (режиссер Игор Претнар) и детективная драма «Убийца считает до пяти» по сценарию Борислава Пекича и Войина Витезицы (режиссер Владимир Погачич).

В начале зимы начались съемки одной из комедий Бранислава Нушича в ознаменование столетия со дня его рождения.



Артист Карел Махата исполняет в чехословацком фильме «Иванов» главную роль

В планах студии два исторических фильма: «Церская битва» по сценарию Арсена Диклича и Жики Митровича и «Испания, год 1939» по сценарию Данило Лекича, Борислава Пекича и Мило Джукановича.

Среди других фильмов — психологическая драма об эмигранте, возвратившемся на родину после долгих лет отсутствия, экранизация популярного романа Оскара Давичо «Бетон и светлячки», «Человек не птица» по сценарию Душана Макавеева и две картины, осуществляемые путем «копродукции», — «Мужская прогулка» в постановке Йована Живановича и Вольфганга Штаудте и «Царство человечье на земле» в постановке французского режиссера Жоржа Лампена.

●

Режиссер Душан Вукотич готовит специальный фильм, посвященный юбилейному, десятому фестивалю документальных и мультипликационных фильмов, который состоится в феврале в Оберхаузене (ФРГ).

ПРЕМИЯ СОВЕТСКОМУ ФИЛЬМУ

На состоявшемся в Триесте Международном фестивале научно-фантастических фильмов первую премию — «Золотой космический корабль» — разделили чехословацкая картина «Икария ХВ-1» (режиссер Индржих Полак) и короткометражный фильм Криса Маркера «Взлетная площадка» (Франция). Вторую премию — «Серебряный космический корабль» — получил советский фильм «Человек-амфибия». «Удивительно трогательным» называет этот фильм обозреватель журнала «Сайт энд саунд». Известный английский писатель Кингсли Эмис, который был членом жюри фестиваля, опубликовал в газете «Обзервер» статью, где он также с похвалой отзывается об этом фильме.



«РУКИ ПРОЧЬ ОТ ПРОГРЕССИВНОГО КИНО!»

...На одной из самых оживленных улиц Неаполя — виа Марина — в старой части города неожиданно прервано движение. Царит неописуемая паника: только что с грохотом обрушился четырехэтажный дом. Прохожие убегают подальше от места катастрофы, кто-то вызывает пожарных, звонят в редакции газет... На соседней стройплощадке рабочие бросили работу... Слышатся гудки автомобилей, крики женщин, плач детей, суетятся полицейские... Обвалы ветхих, давно не ремонтировавшихся домов — случай в Неаполе не редкий, так гибнут целые семьи бедняков. Однако на этот раз перед зрителем не кадры кинохроники, а фильм Франческо Рози «Руки над городом».

В этом фильме молодой режиссер разоблачает царящую в крупных городах Италии спекуляцию земельными участками, показывает сговор между спекулянтами недвижимостью и политиканами из правых партий, жизнь бедноты, ютящейся в старых, грозящих обрушиться домах. Однако, как подчеркивает сам Рози, задачи фильма шире, чем разоблачение спекуляции недвижимостью: на примере «строительной лихорадки» он показывает коррупцию, глубоко разъедающую всю политическую и экономическую жизнь Италии, связь между политической властью и крупным капиталом.

Еще во время съемок Рози натолкнулся на яростное сопротивление со стороны тех, кого затрагивают его разоблачения. Ему мешали снимать в Неаполе, а в Риме орган столичных строительных предпринимателей писал, что его фильм представляет «оскорбление для всех строительных подрядчиков и католической церкви». Тем не менее этот проникнутый страстной гражданственностью фильм не только был допущен на Международный кинофестиваль в Венеции (в чем немалая заслуга его нового генерального директора—прогрессивного киноведа Луиджи Кьярини), но и удостоен на нем первой премии — «Золотого льва св. Марка».

Ныне, когда фильм Рози вышел в прокат и с огромным успехом демонстрируется одновременно в шестидесяти городах Италии, началась организованная травля молодого режиссера. В Италии уже привыкли к тому, что самые значительные произведения киноискусства встречаются в штыки официальными кругами и правой печатью. Так было и с «Умберто Д.» и «Похитителями велосипедов» Де Сика, и со «Сладкой жизнью» Феллини, и с «Рокко и его братьями» Висконти. Как невесело острит фельетонист газеты «Паэзе сера», «неслыханным» в истории с фильмом Рози является лишь то, что он прорвался в Венецию и получил там премию. Теперь, когда началась травля, «все встало на свое место»...

Фильм Рози навлек на себя такой гнев не только потому, что в нем глубоко вскрыт весь механизм власти правящих кругов и показана самоотверженная борьба прогрессивных сил в муниципалитетах (кстати, роль муниципального советника-коммуниста играет член муниципального совета Неаполя Карло Фермариэлло). Дело в том, что фильм вышел на экран в самый разгар широкой народной борьбы против «акул» строительной спекуляции, то есть весьма некстати для этих последних. В Милане жители города вышли на улицы, протестуя против увеличения квартирной платы и спекуляций недвижимостью. В демонстрациях участвовало более миллиона человек. Демонстранты несли плакаты: «Руки прочь от города!» Можно было подумать, что это реклама фильма Рози! В Риме на площади Венеции несколько часов продолжалось столкновение между полицией и сорока тысячами строительных рабочих, оставшихся без работы в результате локаута, объявленного подрядчиками. Тридцать три рабочих предстали перед судом за сопротивление полиции.

Сперва ярость тех, кого задел фильм, обратилась против кинокритиков, осмелившихся хвалить «Руки над городом»: из газеты римских промышленников «Джорнале д'Италиа» за это был уволен видный критик Джино Визентини, являющийся председателем итальянского профсоюза киножурналистов. Его увольнение, представляющее попытку запугать кинокритику, вызвало бурю возмущения среди кинематографистов и журналистов, требующих немедленного восстановления Визентини на работе. Затем последовали запреты общественных обсуждений фильма Рози, которые назначены во многих городах Италии. В Реджо-Эмилии, например, префект запретил обсуждение под тем предлогом, что «страсти могут накалиться и собравшиеся повредят историческое здание городского театра». Однако кое-где обсуждения все же состоялись. Интересная открытая дискуссия происходила в Риме — на ней выступали архитекторы, инженеры и студенты, единодушно подчеркивавшие, что фильм представляет собой искреннее и значительное произведение. Когда всем стало ясно, что широкое общественное мнение на стороне фильма Рози, реакция ввела в бой тяжелую артиллерию, роль которой в этом случае играет полиция. Начальник полиции города Новара подал в суд на Рози за то, что его фильм «оскорбляет вооруженные силы», так как, мол, в нем показано, как полицейские выкидывают на улицу бедняков из их жилищ и расправляются с беззащитными демонстрантами (а как раз это и происходило в те дни в Милане и Риме!). Суд Новары, однако, счел себя в вопросах кино некомпетентным и передал иск в Венецию — город, где впервые был показан фильм. Создалась угроза того, что фильм может быть снят с экрана «до выяснения обстоятельств...».

Прогрессивная общественность и печать поднялись на защиту Рози. Левые газеты требуют прекратить «линчевание» молодого режиссера, вся вина которого в том, что он показал Италию такой, как она есть. Большую статью в журнале «Кронаке меридионали» посвятил фильму член руководства Итальянской коммунистической партии Джан Карло Пайетта, отметивший политическую зрелость, реализм и ясность киноязыка этого произведения прогрессивного итальянского киноискусства. Авторы статей и участники обсуждений фильма Рози, повторяя вслед за миланскими и римскими демонстрантами лозунг «Руки прочь от города!», сегодня добавляют: «Руки прочь от прогрессивного кино!»

Г. Б.

МУДРЫЙ ХУДОЖНИК

Не стало Варшама Никитовича Еремяна. Его творческий путь — это глубокие раздумья над жизнью, долгие годы ее пытливого изучения, это неустанное совершенствование мастерства, освещенного индивидуальным, неповторимым талантом настоящего художника, огромной любовью к искусству, к людям.

В. Н. Еремян был художником многогранного таланта: тонкий портретист, великолепный пейзажист, острый карикатурист, яркий гравер, большой мастер театральной декорации и кинохудожник.

Но в каком бы жанре ни работал Еремян, в центре его внимания всегда был вдохновенный образ узбекского народа, полный вековой мудрости, удивительной красоты и своеобразия. Художника влекла к себе неповторимая природа Средней Азии, которую он глубоко знал и горячо любил.

В 1909 году двенадцатилетним мальчиком Еремян приезжает в Самарканд, который становится его второй родиной. После Октябрьской революции он учится некоторое время в Училище живописи, ваяния и зодчества. Его жизнь в этот период является типичной для биографии молодого художника 20-х годов, горячо влюбленного в революцию, в искусство. Он работает в рабоче-крестьянской инспекции и участвует в организации Самаркандской художественной школы, где ведет рисунок и живопись, преподает в школах первой ступени, организует выставки, оформляет город к празднествам, отдает много сил делу создания Самаркандской трудовой коммуны, сражается в рядах Красной Армии против Колчака.

Еремян не изучал действительность понаслышке, а сам ее творил. Буквально пешком он обошел весь Узбекистан, любил подолгу беседовать в чайханах со стариками, на полях — с дехканами, на предприятиях — с рабочими. И поэтому, когда в 1921 году он по командировке Наркомпроса приезжает учиться в Москву, то сразу выбирает путь художника-реалиста и остается верен этому пути до конца жизни.

По окончании Вхутемаса Еремян возвращается в Узбекистан и плодотворно, новаторски работает в театре.

В. Н. Еремян ненавидел общественное зло во всех его проявлениях. Его карандаш на страницах журнала «Муштум» высмеивал и бичевал отсталость и косность, ложь и трусость.

Многие писатели Узбекистана благодарны Варшаму Никитовичу за мастерское графическое оформление их книг.

Но особенно значителен вклад Еремяна в историю среднеазиатского кинематографа. Начало таджикского и расцвет узбекского кинематографа связаны с именами Камила Ярматова и Варшама Еремяна, творческое содружество которых, начавшись при создании фильма «Эмигрант», продолжалось до конца дней художника.

Он был одним из первых художников в мировом кинематографе, раскрывшим на экране жизнь подлинного Востока со всеми его противоречиями, богатством и нищетой. Дружеские творческие связи с таким крупным оператором, как Д. Демуцкий, и режиссером К. Ярматовым позволили Еремяну глубоко понять природу операторского и режиссерского мастерства.

Образы далеких эпох в фильмах «Тахир и Зухра», «Насреддин в Бухаре», «Похождения Насреддина», «Алишер Навои», «Авиценна» воссозданы Еремяном с поразительной точностью и убедительностью. Вместе с тем художник никогда не «списывал», не «копировал» декорации с материалов исторических эпох.

Эскизы Еремяна к кинофильму «Алишер Навои» могут служить образцом высокого профессионализма художника кино и великолепного рисовальщика. Это самостоятельные произведения искусства. Изобразительные композиции Еремяна в этих эскизах определили и световое и даже пластическое решение картины. В эскизах Еремян добивался полного единства колористического решения костюмов и декораций. Особо гармоническое единство архитектуры, пейзажа и костюмов достигнуто Еремяном в картине «Авиценна». Смелое перспективное совмещение макета и уходящего каравана в «Авиценне» утвердили Еремяна и как мастера комбинированных съемок.

Варшам Никитович Еремян оставил нам более пятнадцати фильмов, в которые вложил весь свой ум, талант, все свое сердце. Оставил он и талантливых учеников — продолжателей традиций его творчества. Среди них С. Абдуллаев, А. Акбалян, Р. Тимуров, А. Разыков, Сыдыкки, Э. Калантаров, Е. Пушин, Н. Рахимбаев и многие другие.

Все товарищи, с которыми встречался и работал художник, сохранили навсегда в сердце образ необычайно скромного, задушевного и мудрого человека, горячо преданного своему делу, своему народу.

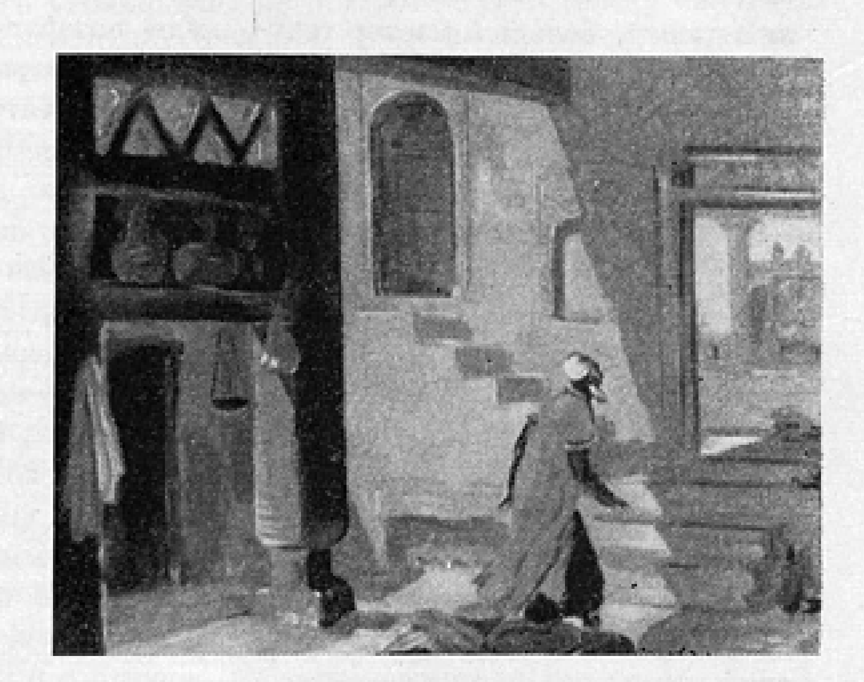
К. ДИМОВА

Ташкент

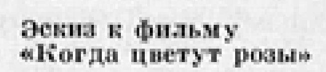
Варшам Еремян в мастерской



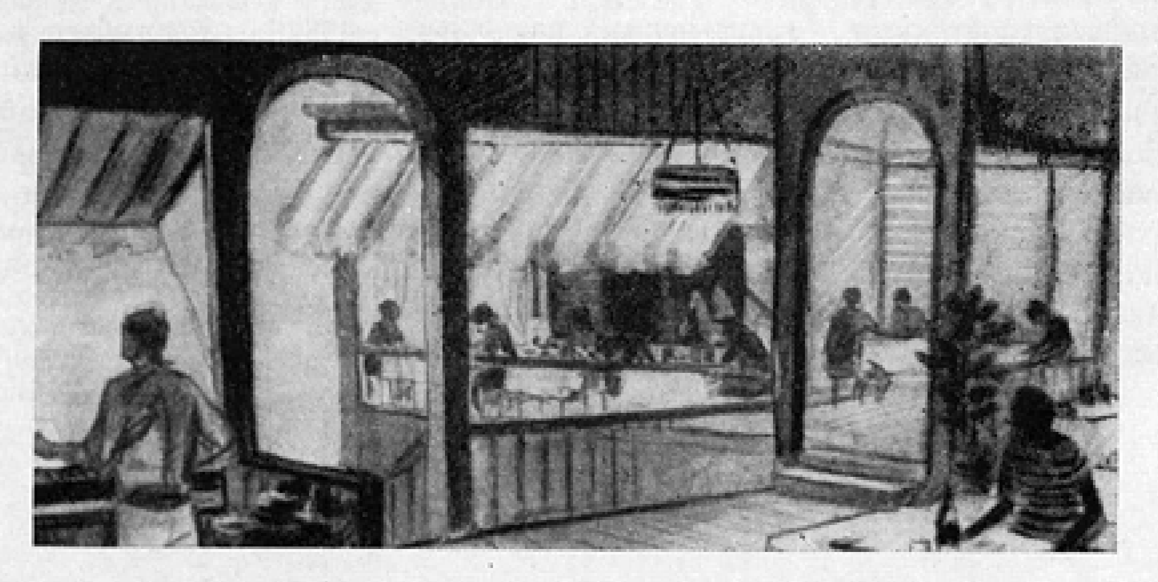




Эскизы к фильму «Авиценна»



Эскиз к фильму
«Когда цветут розы»



Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Человек, который сомневается», 9 ч.

Сценарий Л. Аграновича; постановка Л. Аграновича, В. Семакова; оператор Ю. Зубов; художник Е. Черняев; композитор М. Зив; звукооператор В. Крачковский.

В ролях: Г. Куликов, О. Даль, Г. Фролов, И. Киселева, Д. Масанов, Ф. Корчагин, Ю. Волков, Б. Кордунов, Е. Тетерин, В. Талызина, Г. Склянский, Ф. Чеханков, Л. Виккел, Н. Меньшикова, Н. Прокопович, Г. Юхтин, В. Алтайская, В. Ананьина, П. Винник, А. Пелевин, Н. Провоторов.

●

«Двое в степи», 8 ч.

Сценарий Э. Казакевича; постановка А. Эфроса; оператор П. Емельянов; художник Н. Маркин; режиссер Л. Черток; композитор Тер-Татевосян; звукооператор Н. Кропотов; оператор Т. Гришин.

В ролях: Огарков — В. Бабятинский, Джурабаев — А. Нурекенов.

В эпизодах: В. Баталова, С. Коновалова, Е. Пресникова, А. Вербицкий, Л. Дуров, И. Кузнецов, Д. Масанов, В. Новосельский, А. Петров, И. Рябинин, Г. Сайфулин, К. Худяков, Д. Числов, Г. Шаповалов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Крепостная актриса», 11 ч., цветной.

Сценарий А. Захарова по мотивам либретто Е. Геркина; стихи С. Фогельсона, Е. Геркина; режиссер-постановщик Р. Тихомиров; главный оператор Е. Шапиро; оператор Р. Давыдов; главный художник И. Вускович; художник Л. Тимашов; музыка Н. Стрельникова; главный звукооператор Г. Эльберт; звукооператор Б. Лившиц; режиссер М. Шейнин. Комбинированные съемки: оператор Б. Дудов; художник В. Лукьянов.

В ролях: Батманова — Т. Семина (поет Т. Милашкина), Кутайсов — Е. Леонов, Андрей — Д. Смирнов (Е. Райков) Никита — С. Юрский (Л. Морозов), Поленька — Г. Мнацаканова (Зоя Емельянова), Митька — А. Потапов (А. Александрович), Елпидифор — С. Филиппов, Рыкалова — Г. Богданова-Честнокова, Авдотья — М. Полбенцева, вахмистр — А. Орлов, Франсуа — Е. Лемке, Харита — С. Мазовецкая, Федька — Р. Штиль, певец — А. Смирнов, мажордом — Муковозов. Гусары: Л. Байтальский, А. Густавсон, О. Летников, И. Тихоненко, С. Фесюнов, Л. Шевцов.

●

«Все остается людям», 10 ч.

Автор сценария С. Алешин; режиссер-постановщик Г. Натансон; главный оператор С. Иванов; главный художник Н. Суворов; композитор В. Чистяков; звукооператор Б. Антонов; режиссер Е. Немченко; оператор К. Соловьев. Комбинированные съемки: операторы: Г. Варгин, Н. Покопцев; художник В. Соловьев.

В ролях: Дронов — Н. Черкасов, Наталия Дмитриевна — С. Пилявская, Серафим Николаевич — А. Попов, Румянцева — Э. Быстрицкая, Вязьмин — И. Озеров, Морозов — И. Горбачев, Ася Давыдовна — Г. Анисимова, Моргунов — Я. Милютин, Тамара Ивановна — А. Павлычева, Анна Павловна — В. Кузнецова, Филимонов — Е. Копелян, Сизов — Б. Рыжухин, Трошкин — П. Панков.

В эпизодах: Е. Клюева, А. Немченко, А. Трусов.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Юнга со шхуны «Колумб» (по мотивам повести Н. Трублаини), 8 ч.

Сценарий Ю. Чулюкина; постановка Е. Шерстобитова; оператор В. Курач; художник А. Мамонтов; композитор А. Фаттах; текст песен В. Коркина; звукооператор А. Лупал; режиссер В. Бузилевич. Комбинированные съемки: оператор Н. Максименко; художник В. Деминский; подводные съемки К. Лаврова.

В ролях: Люда — Ира Мицик, Марко — Володя Кисленко, Левко — В. Мирошниченко, Стах Очерет — И. Рыжов, Грицько — Сережа Кривошлыков, Катя — Таня Фатеева, Ковальчук — Д. Франько, незнакомец — В. Янпавлис.

В эпизодах: Андрюша Деревянко, С. Карамаш, О. Мокшанцев, А. Бунин, А. Омельчук, А. Шестопалов, А. Юрченко, Ж. Чайка, Г. Юхтин, Б. Светлов, А. Гриневич, В. Черняк, В. Клунный.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Шурка выбирает море», 8 ч.

Автор сценария Ю. Дубровина; постановка Я. Хромченко; оператор Ф. Сильченко; художники: А. Конардова, О. Передерий; режиссер И. Скиба; композитор Д. Михайлов; песня Б. Окуджавы; звукооператор В. Фролов.

В ролях: Шурка — С. Никоненко, Надя — Н. Иванова, капитан — А. Бениаминов, Ленька — В. Гуляев, Сашко — В. Уральский, горбоносый — В. Захарченко, Рома — В. Панафидин, боцман — К. Леонович.

В эпизодах: А. Гединский, А. Гриневич, Л. Гордейчик, В. Лобко, С. Михайлевич, А. Сашинский.

КИНОСТУДИИ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ» и «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Внимание! В городе волшебник», 6 ч.

Авторы сценария: В. Виткович, Г. Ягдфельд; режиссер-постановщик В. Бычков; главный оператор М. Кожин; художник-постановщик В. Левенталь; художник по куклам А. Курицын; композитор Н. Богословский; звукооператор М. Вольхина; режиссер Н. Савва. Операторы комбинированных и покадровых съемок: В. Рылач, А. Шик; мультипликаторы: Л. Жданов, Ю. Норштейн, В. Шилобреев.

В ролях: М. Яншин, М. Жаров, О. Порудолинская, Д. Орлов, Э. Трейвас, А. Орлов, В. Поначевный, Тамара Малкова, Саша Веденеев.

В эпизодах: Ю. Андреев, Л. Валуцкая, Э. Геллер, В. Левенталь, А. Дубровина, А. Лебедев, Г. Савчис, В. Грамматиков, А. Барановский, Витя Молчанов, Саша Козлов.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Куклы смеются», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Патарая, А. Такайшвили; режиссер-постановщик Н. Санишвили; главный оператор Л. Пааташвили; художник Д. Такайшвили; композитор С. Цинцадзе; звукооператор Д. Ломидзе; режиссер В. Чапкветадзе; режиссер по куклам К. Сулакаури; оператор Ю. Феднев.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Алиса — М. Тбилели (дублирует Н. Никитина), Гуца — С. Такайшвили (В. Валентинова), Мелитон — И. Хвичия (Ю. Саранцев), Резико — М. Тавадзе (Ю. Мартынов), Лали — М. Кежерадзе (Э. Некрасова), Севериан — Э. Манджагаладзе (Г. Георгиу), Варлам — Г. Габелашвили (Г. Тонунц), старик — А. Жоржолиани (Г. Милляр), музыковед — В. Сулаквелидзе (А. Алексеев), Додо — Д. Вашакмадзе (М. Кремнева), маленькая Лали — Х. Хуцишвили (М. Виноградова). Диктор А. Кузнецов.

●

«Морская тропа» по мотивам рассказа Н. Качейшвили «Морской лев», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Салуквадзе, Р. Чейшвили; автор дикторского текста К. Симонов; режиссер-постановщик Р. Чхеидзе; оператор Ф. Высоцкий; композитор С. Цинцадзе; звукооператор Р. Кезели; художники: Д. Эристави, В. Верулейшвили; режиссеры: З. Харшиладзе, Р. Чархалашвили; режиссер-монтажер В. Доленко. Оператор комбинированных съемок О. Магакян.

В ролях: старик — С. Закариадзе (дублирует С. Лукьянов), Марине — Р. Паремузашвили (Н. Кончакова), Дато — М. Тавадзе (В. Прокофьев), водитель — И. Кокрашвили (Д. Славин), Шалва — Н. Пиранишвили (Ю. Саранцев).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Шутки», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер-постановщик Л. Атаманов; художники-постановщики: М. Рудаченко, А. Беляков; оператор М. Друян; композитор А. Бабаев; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: М. Восканьянц, Г. Золотовская, В. Бобров, Н. Богомолова, Е. Комова, Я. Вольская, Т. Померанцева.

Роли озвучивали: цыпленок — Т. Строганова, утенок — М. Виноградова. Текст от автора читает С. Цейц.

●

«Мистер Твистер» (по одноименному произведению С. Маршака), 2 ч., цветной.

Режиссер-постановщик А. Каранович; оператор М. Каменецкий; художник-постановщик Е. Шукаев; композитор М. Зив; звукооператор Б. Фильчиков; художник В. Василенко; кукловоды-мультипликаторы: Ю. Клепацкий, Ю. Норштейн, М. Портная, Г. Сокольский; куклы и декорации выполнили: О. Масаинов, В. Петров, В. Алисов, Ф. Олейников, С. Этлис, П. Лесин, под руководством Р. Гурова.

●

«Вот так тигр», 1 ч., цветной.

Сценарий Е. Селезневой; режиссер А. Трусов; художники-постановщики: И. Подгорский, А. Трусов; композитор Т. Назарова; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Е. Ризо; художники-мультипликаторы: Р. Миренкова, Т. Таранович, К. Чикин, В. Крумин, Б. Бутаков, Л. Каюков, В. Арбеков, Н. Федоров.

Роли озвучивали: Р. Зеленая, К. Румянова, Т. Дмитриева, Ю. Хржановский.

«Фитиль» № 15 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Аппендицит» («Союзмультфильм»).

Автор А. Безыменский; режиссер И. Дивов; художник Е. Шукаев; оператор Т. Бунимович.

«Темнота» («Мосфильм»).

Автор В. Токарева; режиссер Я. Эбнер; оператор Г. Айзенберг.

В ролях: Г. Куликов, Е. Мазурова, Л. Смирнова, В. Хмара.

«Свиньи» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; текст Б. Агапова; композитор В. Овчинников.

«Университет культуры» («Ленфильм»).

Автор Л. Быков; режиссер Я. Фрид; оператор Е. Кирпичев; композитор Д. Толстой.

Звукооператор журнала И. Любченко; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; главный редактор С. Михалков.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«На тихом берегу», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Бурян Енчев; режиссер Генчо Генчев; оператор Стоян Злычкин; художник Тодор Хаджиниколов; композитор Атанас Бояджиев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Дора Ламбрева — Борислава Кузманова (дублирует Н. Никитина), Тинко Видев — Иван Касабов (А. Кузнецов), Тэд Смайлс — Любомир Павлов (В. Балашов), Мечев — Георгий Черкелов (Б. Кордунов), кукольник — Иван Братанов (В. Файнлейб).

●

«Тайник на Эльбе» (по одноименному роману А. Насибова), 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария Петер Брок, Курт Юнг-Альзен; режиссер Курт Юнг-Альзен; оператор Петер Краузе; художник Кристоф Шнайдер; композитор Андре Азриель.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: майор Керимов — Ганс-Петер Минетти (дублирует А. Кузнецов), полковник Рыбин — Альберт Хетерле (А. Алексеев), обер-ефрейтор Ланге — Рудольф Ульрих (А. Толбузин), фрау Ланге — Хельга Гёринг (О. Маркина), группенфюрер Упитц — Гюнтер Симон (К. Карельских), штандартенфюрер Больм — Ганс-Иоахим Мартенс (Н. Александрович), Макс Визбах — Хорст Кубе (А. Задачин), Отто Вилкен — Эрих Брауэр (С. Курилов).

●

«Цель путешествия — Эрфурт», 7 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: К. Бёхлер, Ф. Родриан; режиссер Гейнц Фишер; операторы: К. Плинцнер, Х. Штробель, Г. Вешке, Г. Войт; художник Э. Р. Пех; композитор Э. П. Хейер; звукооператор П. Фёрстер.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа С. Шумячер.

Роли дублируют: Тим — Вова Садовников, Анне — Люба Садовникова, Пончик — Алеша Матусов, Бербель — В. Пугачева.

●

«Трудный характер», 8 ч.

Производство студии художественных фильмов, КНДР.

Автор сценария Ким Хен; режиссер Сон Му Пхё; оператор Тен Гю Ван; художник У Дён Ир; композитор Ким Чан Бом.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Тё Сам Сон—Тен Ун Бон (дублирует А. Алексеев), Чун Сир — Сон Ен Э (Н. Зорская), Тхя Ир — Цай Пхун Ги (А. Сафонов), Дон Чер — Ли Дён Гэн (В. Рождественский), Мен Ок — Ким Мен Хи (О. Маркина), Сан До — Ан Мун Ха (И. Безяев), Ген Су — Пак Ди Хван (С. Коренев), Дон Сир — Тян Ен Дин (В. Хмара), Сын Чер — Сон Вон Дю (Р. Панков), Сон Сэб — Но Дон Хви (В. Гостинский), начальник цеха — Ли Ги Рин (В. Балашов).

●

«Электра» (по трагедии Еврипида), 11 ч.

Производство киностудии «Финос-фильм», Афины.

Сценарий и постановка Михалиса Какоянниса; оператор Вальтер Лассали; художник Спиро Василиу; композитор Микис Теодоракис; звукооператор Микис Дамалас.

Субтитры Московской субтитровой мастерской.

В ролях: Ирэн Папас, Алека Катсели, Янис Фертис, Теано Иоаниду, Нотис Периалис, Такис Эммануил, Фоэбус Рацис, Манос Катракис, Элени Карпета, Кити Арсени, Элени Макри, Элени Марину, Анна Стивриду и другие.

●

«Смерть Тарзана», 7 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ярослав Балик, Йозеф Несвадба; режиссер Ярослав Балик; оператор Йозеф Гануш; художник Богуслав Кулич; композитор Эвжен Иллин.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Тарзан —Рудольф Грушинский (дублирует А. Кузнецов), Регина — Яна Штепанкова (А. Кончакова), Барон — Мартин Ружек В. Балашов), Форейт — Властимил Гашек (Я. Янакиев), директриса цирка—Славка Будинова (С. Коновалова), камердинер — Илья Рацек (А. Фриденталь), клоун — Ян Пржиска (А. Сафонов).

●

«Бесстрашный Имрон», 10 ч.

Производство «Люструм студия», Индонезия.

Автор сценария и режиссер Усмар Исмаил; оператор Макс Тера; композитор Сейфул Бахри; художник Арди.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Имрон — Бамбанг Германто (дублирует Ю. Саранцев), Сено — Бамбанг Ираван (А. Сафонов), Амин — Рендра Карно (В. Рождественский), Карма — Исмед М. Ноор (В. Прохоров), Ирма — Читра Деви (Д. Столярская), Латифах — Фарида Ариани (С. Холина), Санти — Лис Ноор (А. Кончакова).

●

«Быть или не быть», 10 ч.

Производство «Александр Корда — Юнайтед артист», США.

Авторы сценария: Эдвин Майер, Мелхиор Ленджьел; режиссер и продюсер Эрнст Любич; оператор Рудольф Матэ; художник Винсент Корда; композитор Вернер Хейман.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Главные роли исполняют и дублируют: Мария Тура—Кэрол Ломбард (дублирует Н. Никитина), Иозеф Тура— Джек Бенни (Н. Александрович), лейтенант Сабинский — Роберт Стэк (А. Сафонов), Гринберг—Феликс Брессарт (Я. Янакиев), Равич — Лайонел Этвилл (К. Барташевич), профессор Силецкий — Стенли Риджис (В. Балашов), полковник Эрхардт—Зиг Руман (М. Глузский), Бронский — Том Дуган (Ю. Саранцев).

●

«Мужчина в нашем доме» (по рассказу Ихсана Абдель Куддуса), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство киностудии «Баракят», ОАР.

Авторы сценария: Юсеф Иса, Баракят; режиссер Баракят; оператор Вадид Сирри; художник Махир Абд Ан Нур; композитор Фуад Аз Захири.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Главные роли исполняют: Зубейда Сарват, Омар Аш Шриф, Захра Эль Аля, Хусейн Риад.

Роли дублируют: Ибрагим Хамди — Ф. Яворский, Гидаа — И. Рыжов, Тахия — Г. Фролова, Наваль — Р. Макагонова, Мохи — С. Коренев, Самья — А. Маркова, Адбель Хамид — Н. Александрович.

●

«Незабываемая тропинка», 9 ч., цветной.

Производство кинокомпании «Дайэй», Япония.

Авторы сценария: Кимиюки Хасегава, Кодзи Сима; режиссер Кодзи Сима; оператор Дзедзи Охара; композитор Сейтаро Омори.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: Сая Икеда — Фудзико Ямамото (дублирует Н. Зорская), Минору Икеда — Такаёси Ванами (Гера Барчамов), Мио Икеда—Каору Курдива (Оля Полканова), Гентаро Икеда — Тораносуке Огава (С. Бубнов), доктор Иноуэ — Бонтаро Миакэ (В. Кенигсон), Кочура—Кацухико Кобаяси (О. Голубицкий), Итикава — Ёсиро Китахара (В. Рождественский), Ногути — Акихито Катияма (Ф. Яворский). В фильме принимал участие Венский хор мальчиков.

●

«Гул самолетов и земля» (по произведе-

2135

нию Юкио Акаэ «Директор»), 7 ч.

Акционерная компания по производству фильмов «Тоэй», Япония.

Автор сценария Тосио Ясуми; режиссер Хидэо Сэкикава; оператор Сидзука Фудзии; художник Хироси Китагава; композитор Акира Ифукубэ; звукооператор Масанобу Отани; продюсеры: Атаэ Цубои, Сэйити Есино.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа И. Мутанов; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли исполняют: Со Ямамура, Масако Накамура, Сусуму Намисима, Тиаки Цукиока, Акико Кадзами, Тораносукэ Огава, Еси Като, Теко Иида, Мурахиро Томо, Тихэй Екота, Такаси Канда.

Роли дублируют: В. Дружников, И. Выходцева, Ю. Мартынов, М. Стриженова, В. Беляева, К. Тыртов, М. Глузский, А. Панова, Л. Кмит, Э. Геллер, В. Нещипленко. От автора — читает А. Карапетян.

●

«Жизнь без счастья» (по повести Сайкаку Ихара), 9 ч.

Производство фирмы «Синтоэй», Япония.

Сценарий Есиката Еда; режиссер Кэндзи Мидзогути; оператор Есими Хирано; художник Хироси Мидзутани; композитор Итиро Сайто; звукооператор Масакадзу Камия; продюсер Хидео Кои.

Фильм субтитрирован субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

Роли исполняют: Охару — Кинуе Танака, Кацуносукэ — Мифуне Тоширо, отец Охару — Сигахара Итиро, мать Охару — Мацура Цукиэ, монахиня — Мори Кикуэ и другие.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, Г. А. МЯСНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, В. Н. СУРИН, А. В. ШЕЛЕНКОВ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А 11927. Подписано к печати 25/XII—63 г. Формат бумаги 82×108¹/₁₆. Печатных листов 9,25 (условных листов 15). Учетно-издательских листов 17,81. Тираж 27.000 экз. Заказ 2882

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»

Государственного комитета Совета Министров СССР по печати

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.





СНИМАЕТСЯ ФИЛЬМ

«Гамлет»

Постановка Г. Козинцева. Оператор И. Грицюс.

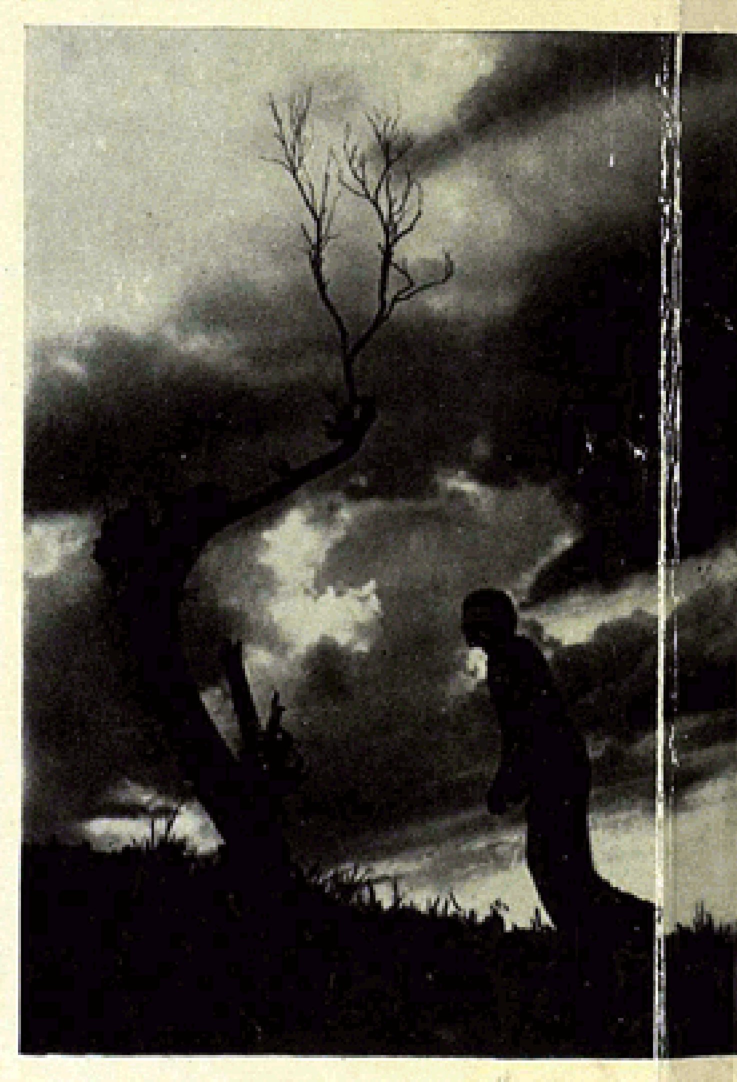
И. Смоктуновский — Гамлет. А. Вертинская — Офелия.

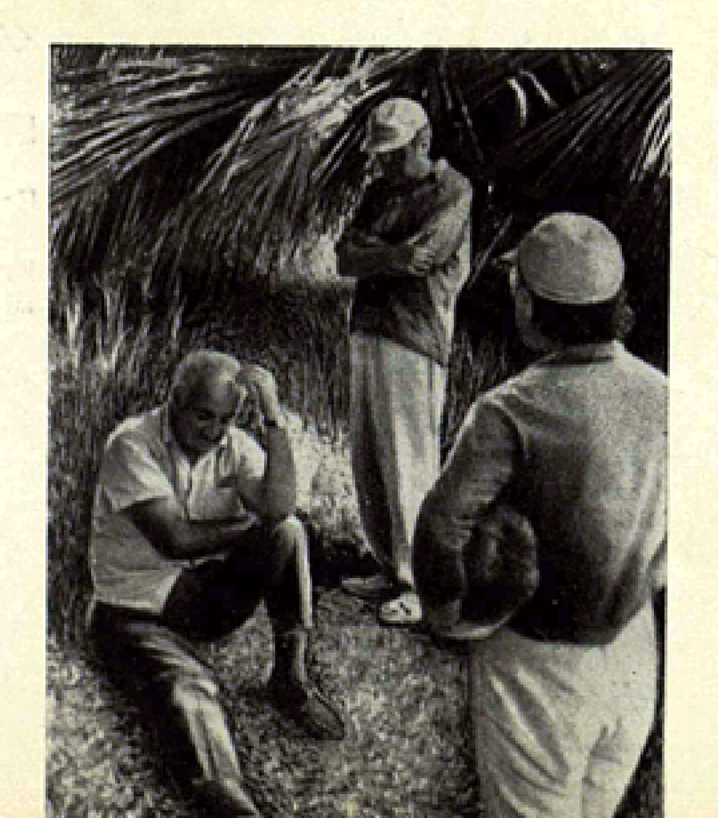

2135 м
3 ... 1964
Всесоюзная
книжная палата
Контрол. экземпл.
1964 г.

СНИМАЕТСЯ ФИЛЬМ

„Я — КУБА"

Рабочий момент съемок. Слева — М. Калатозов





Сценарий
Энрике Барнета
и Е. Евтушенко.
Постановка
М. Калатозова.
Оператор
С. Урусевский.

Индекс
70399